

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CORPS EST GRAPHIE :
D'UN ART DÉCOUVERT À TRAVERS LE *KATA*

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
FRANÇOISE BERTRAND

MARS 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À mon mari

Remerciements

Une pratique artistique ou le projet d'une thèse, peuvent devenir une forme d'accomplissement de soi, dans la mesure où l'artiste, l'étudiant prend un maître pour modèle. Tout en prenant garde à préserver ma propre personnalité, aidée et guidée dans cette voie par mon maître, je cherchais à développer ma propre personnalité. Le modèle brille par ses qualités, ses vertus morales, l'honnêteté, la générosité, la force, la souplesse, la douceur et son charme. Il veille à combler les manques et à développer les qualités.

C'est avec ces mots que j'adresse un énorme merci à Madame Françoise LeGris qui m'a accompagnée dans ma voie pendant plus de cinq ans.

Soient remerciés également les membres du jury, Madame Manon Régimbald, Monsieur Michel Martineau et Monsieur Hajime Nakatani. Leur écoute, leurs réflexions et le partage de leur savoir m'ont encouragée à poursuivre ma voie et de mener le projet de la thèse à terme. Dans le même esprit je tiens à remercier les professeur(e)s de l'Université du Québec à Montréal qui m'ont guidée à travers ma scolarité de doctorat. Un grand merci également à Monsieur Alain Piroir qui a mis à ma disposition l'endroit idéal pour l'exposition de ma production artistique.

Mama, merci de m'avoir encouragée à faire ce que je voulais dans la vie (à condition de le faire bien !). Memia, Lynn, merci de m'avoir soutenue dans ma folie. Béatrice, Rachel, Valérie, Benoît, merci pour vos encouragements. Marie-Hélène, Isabelle, Catherine, Ann, Christine, Pierre-Erwan, John, Laurent, Samuel, merci pour votre amitié. À tous les enfants qui m'entourent, un grand merci pour vos « pourquoi ? ».

Xavier, merci !

AVANT-PROPOS

Ma première école fut l'école Shôtôkan. De 8 à 13 ans j'ai pu profiter d'un enseignement intensif de l'ordre de 20 heures par semaine.

C'est un accident de ski qui est venu interrompre de façon abrupte ma carrière d'artiste martiale. Ne pouvant soudainement plus pratiquer le sport qui jusque là dominait mon développement physique et psychique, j'ai continuellement réfléchi sur le sens de la pratique dans les arts martiaux et sur la façon la plus appropriée pour le remplacer et c'est ainsi que j'ai trouvé mon chemin vers les arts plastiques. Ce n'était pas pour le plaisir que je me suis interrogée, mais avant tout pour combler un besoin de pratique bien particulier. Et c'est aujourd'hui, après 15 ans de réflexion que je tente d'expliquer le « particulier ».

Je dois donc dire que ma démarche est empirique ; la pratique d'abord. Entre l'âge de 8 et 13 ans, j'ai persévéré dans le karaté Shôtôkan en participant à de nombreuses compétitions. Après mon accident, lors de mes entraînements je me suis heurtée à des problèmes concernant les techniques, les kumite, la manière de pratiquer. Après il m'a fallu trouver une pratique des arts martiaux mieux adaptée à mon corps et j'ai découvert une pratique en dehors des compétitions : le kata et ses dérivés.

Après seulement 5 ans de pratique exclusive du karaté Shôtôkan, j'ai commencé à étudier le kata. Mais il faut être bien précis : étudier et pratiquer sont deux choses bien distinctes. Toutes les rencontres que j'ai pu faire tout au long de ma recherche ont été bénéfiques, car il y a toujours à apprendre ; même de la simple observation d'une pratique différente, comme la danse, le combat du sabre ou une cérémonie de thé. J'ai lu énormément de documents, d'articles, de livres sur les différentes disciplines des arts martiaux mais aussi des témoignages d'artistes ou de sportifs de haut niveau.

J'ai alors compris pour la première fois qu'il y a la possibilité d'éduquer son corps à partir de l'intérieur et de le renforcer. Il est possible d'éveiller diverses sensations corporelles. Et c'est par la suite que j'ai appris à appliquer cette expérience à ma pratique artistique.

J'ai essayé d'étudier d'autres disciplines parallèlement à ma propre pratique artistique. Je pense que pour approfondir vraiment un art, il faut aussi pratiquer une autre discipline de façon approfondie permettant ainsi d'élargir ses connaissances. C'est en me confrontant à des domaines divers que j'ai trouvé mon identité artistique. En connaissant les particularités des autres disciplines, j'ai appris à connaître les miennes. Ainsi les particularités des arts martiaux m'ont procuré des points de vue différents sur ma discipline et ma technique artistiques.

Je pratique avec passion et intensité les arts plastiques et le karaté. Au cours de la pratique, la vision se transforme suivant le niveau et l'objectif se précise par rapport à la préoccupation du moment. Je ne pouvais prévoir ce que je trouverais tout au long de mes recherches sur le *kata*. S'il y a une dimension philosophique en arts martiaux, elle se transforme tout au long du parcours. Si je pense à ma pratique immédiate, le contenu de l'œuvre se précise par l'objectif fixé par la thèse. C'est-à-dire que les questionnements de la thèse déterminent le contenu de mes œuvres. Mais afin de définir les questionnements de la thèse il m'a fallu préciser d'abord ce que je cherchais dans ma pratique artistique. L'objectif et la motivation de départ ont déterminé la recherche. Mais, au cours des années de pratique, l'objectif et la motivation du départ ont changé, car j'ai découvert au fur et à mesure des éléments que j'ignorais au début. Me trouvant confrontée à des transformations constantes j'ai décidé d'en faire un critère par défaut dans ma production artistique.

C'est la raison pour laquelle je dois préciser que je ne prétends aucunement être en mesure de présenter un but général à ma recherche. Cependant, l'entreprise d'une

thèse ne se fait pas sans motivation. Il y a, dans mon cas, des antécédents qui la déterminent. Loin d'être un exercice spontané, la thèse est un exercice exigeant et engageant. Ce que je veux dire par l'absence d'un but général, c'est que selon la personne la lecture peut être variable ; il en découle une différence dans la façon d'appliquer ou d'interpréter les propos tenus. Le but découle d'expériences personnelles effectuées antérieurement et trouve un prolongement tout aussi personnel dans le présent du lecteur.

C'est pourquoi dans le cadre de la thèse je ne parlerai que de ma propre pratique artistique et des notions construites à partir de mon entendement personnel du kata. Lorsque je donne des exemples et présente certaines autres pratiques artistiques ce sera pour préciser ma manière de voir ces œuvres et pour avancer dans ma réflexion.

Ma pratique artistique et intellectuelle actuelle me comble ; il s'agit d'une pratique que je me suis moi-même imposée de faire chaque jour. Ce n'est pas toujours facile, car, dans l'apprentissage, il y a toujours des obstacles à franchir quel que soit le niveau ; je découvre aussi des éléments nouveaux qui sont souvent une sorte de défi que je dois relever.

Afin d'y parvenir j'ai dû me distancier de certains préjugés ou critiques venant avec le choix d'un corpus riche en traditions et par conséquent un cadre historiquement défini, déterminé.

Je me suis dit alors que j'avais en moi-même suffisamment d'éléments pour me permettre de réfléchir, d'élaborer et de construire. J'ai donc consacré cinq ans à construire mon art personnel. Je suis une artiste qui fait de la recherche pour mieux pratiquer, mieux comprendre mon travail. Je n'ai aucune intention d'imposer cette pratique à quiconque. Car pour moi l'objectif principal de la thèse est la formation de soi. Cet objectif détermine une attitude autant qu'il peut s'exprimer sous forme d'une esthétique singulière.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	xiii
RÉSUMÉ.....	xvi
INTRODUCTION.....	1

PARTIE I KATA ET ÉCRITURE

CHAPITRE I LE KATA

1.1	Introduction : Comment parler d'« art » martial ?.....	5
1.2	Le <i>Kata</i>	6
1.2.1	La notion de <i>kata</i>	6
1.2.2	La conception japonaise de la technique.....	7
1.2.3	Au delà de la tradition.....	9
1.2.4	Les <i>kata</i> aujourd'hui.....	10
1.3	Aspects psychiques du <i>kata</i> : L'esprit dans les arts martiaux.....	11
1.3.1	Le <i>zen</i>	12
1.3.2	Quelques aspects spirituels.....	13
1.3.3	Le <i>ki</i> mental, l'énergie humaine.....	15
1.3.3.1	L'union corps-esprit-conscience.....	17
1.3.3.2	L'éveil.....	20
1.4	Aspects physiques du <i>kata</i> : Le corps dans les arts martiaux.....	21
1.4.1	Le <i>ki</i> corporel.....	22
1.4.2	L'investissement de soi : Discipline et Autoformation.....	22
1.5	L'espace-temps du <i>kata</i> : Le <i>TAO</i>	25
1.5.1	L'espace dans les arts du combat.....	29

1.5.2	Temporalité du combat.....	32
1.6	Les <i>kata</i> dans l'art.....	33
1.6.1	Modèles et structures issus des <i>kata</i>	34
1.7	Conclusion : Le <i>kata</i> : gestuelle codée et équilibre spirituel.....	35

CHAPITRE II TRANSPPOSITION DE LANGAGE

2.1	Introduction.....	38
2.2	Problèmes à résoudre : les clichés et la traduction.....	38
2.3	Orient-Occident : rencontres et découvertes.....	40
2.4	Effondrements et transformations.....	44
2.5	Le perpétuel changement, le devenir.....	47
2.6	Création d'un nouveau langage.....	48
2.7	Conclusion : Actualisation créative d'une riche tradition.....	49

CHAPITRE III CORPS EST GRAPHIE : DE L'ÉCRITURE CORPORELLE À L'ÉCRITURE GRAPHIQUE

3.1	Introduction.....	52
3.2	Écriture corporelle, la chorégraphie.....	52
3.2.1	Le corps entre convention et invention.....	54
3.2.2	Le corps en mouvement : poésie et sensations.....	55
3.2.3	L'écriture comme métaphore du corps.....	56
3.2.4	Antonin Artaud, le théâtre balinaï et l'hiéroglyphe.....	58
3.3	Écriture graphique.....	64
3.3.1	L'écriture entre convention et invention.....	64
3.3.2	L'esthétique du trait : entre le visible et le lisible.....	66
3.3.3	Du geste vers l'esquisse.....	73
3.4	Cadre artistique.....	76
3.4.1	Le brouillon d'auteur : le devenir.....	77

3.4.2	Le journal <i>infiniment</i> intime de Frida Kahlo.....	80
3.4.3	La peinture de Jean Degottex.....	82
3.4.4	La calligraphie.....	83
3.5	Conclusion.....	86

PARTIE II EFFICACITÉ, MÉMOIRE ET SINGULARITÉ

CHAPITRE I L'EFFICACITÉ

1.1	Introduction.....	107
1.2	Possession de la technique : la modélisation et la volonté.....	108
1.2.1	La modélisation (modèle grec).....	108
1.2.2	La volonté et la stratégie (modèle oriental).....	109
1.3	Efficacité et non-agir.....	110
1.3.1	La discrétion.....	111
1.3.2	La transformation.....	112
1.4	Le potentiel de création / Le hasard.....	113
1.5	De l'efficacité à la créativité.....	114
1.6	Intentionnalité du corps : Le cœur-esprit.....	115
1.7	Conclusion.....	117

CHAPITRE II LA MÉMOIRE

2.1	Introduction.....	118
2.2	Histoire et tradition du <i>kata</i> / Histoire d'une transmission.....	118
2.2.1	Transmission hier et aujourd'hui : l'ancien et l'actuel.....	119
2.2.2	Le <i>Budô</i> : méthode vs culture.....	121
2.3	Expression rituelle et syncrétisme religieux : une question de corps.....	122
2.3.1	La croyance.....	122

2.3.2	La mémoire motrice.....	124
2.4	Le temps éclaté : mémoire et tradition.....	126
2.4.1	L'écriture.....	126
2.4.2	La mémoire individuelle selon Bergson.....	127
2.4.3	La mémoire collective selon Halbwachs.....	128
2.5	Mémoire et devenir : fusion maître-artiste-œuvre.....	130
2.6	Épaisseurs temporelles : l'Œuvre, la mémoire d'une vie.....	132
2.7	Conclusion.....	136

CHAPITRE III LA SINGULARITÉ

3.1	Introduction.....	137
3.2	La fadeur.....	137
3.2.1	Fadeur et création artistique.....	139
3.3	Le corps entre répétition et différence.....	141
3.3.1	L'apprentissage par la répétition : l'individuation.....	141
3.3.2	De l'individuation au singulier.....	143
3.4	Limites de la personnalité de l'artiste.....	145
3.4.1	L'effacement : Fusion avec le monde.....	145
3.4.2	L'artiste entre excentricité et intimité.....	147
3.5	L'écriture comme style : la signature.....	149
3.5.1	La copie : Une question de ressemblance.....	149
3.6	Conclusion.....	151

PARTIE III PRODUCTION : « SONS »

CHAPITRE I MATÉRIALITÉ DE L'ŒUVRE

1.1	Introduction.....	157
1.2	Techniques et savoir-faire.....	158
1.2.1	La ligne.....	160
1.2.2	Les supports.....	161
1.2.3	Le livre.....	162
1.3	Modèle et transformations.....	165
1.4	Conclusion.....	167

CHAPITRE II L'ÉMERGENCE DE L'ŒUVRE

2.1	Introduction.....	184
2.2	Le kata comme processus de création.....	185
2.2.1	Le faire du corps.....	185
2.2.2	La caverne / Le dôjô : Lieux d'émergence.....	188
2.2.3	La méditation.....	190
2.2.4	L'émergence.....	191
2.3	L'écriture comme œuvre.....	192
2.3.1	Iconicité de l'écriture.....	195
2.3.2	De l'importance du sujet.....	196
2.4	Dimension sonore.....	197
2.4.1	Le souffle et les sons du cœur.....	198
2.4.2	La partition.....	199
2.4.3	Le Silence selon John Cage.....	202
2.4.4	Le silence comme objet d'art.....	205

2.5	Le sensible.....	206
2.5.1	L'intersensorialité dans les arts martiaux.....	206
2.5.2	L'éveil corporel.....	207
2.6	Le langage et la parole.....	208
2.6.1	Le langage.....	208
2.6.2	La parole.....	209
2.6.3	Parole et Corps : Le style.....	210
2.6.4	Parole et Écriture.....	212
2.7	Conclusion.....	213

CHAPITRE III L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR

3.1	Introduction.....	219
3.2	La puissance de l'invisible : de l'inachevé vers l'imaginaire.....	219
3.3	La contemplation.....	220
3.4	Temporalité de l'œuvre.....	224
3.5	La caverne.....	225
3.6	Conclusion.....	226

CONCLUSION.....	232
LEXIQUE.....	236
BIBLIOGRAPHIE.....	239

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1.1	<i>Méditation zen</i>	37
3.1	<i>Entraînement des écoliers devant le château de Shuri vers 1936</i>	61
3.2	<i>Entraînement à Okinawa, première moitié du XXe siècle</i>	62
3.3	<i>Rei</i>	63
3.4	Paul Valéry, <i>Charmes</i> , 1922.....	87
3.5	Paul Valéry, <i>Eté</i> , date inconnue.....	88
3.6	Honoré de Balzac, <i>Une fille d'ève</i> , 1839.....	89
3.7	Victor Hugo, <i>extrait Dieu</i> , 1870.....	90
3.8	Victor Hugo, <i>Les contemplations, Dolor</i> , 1854.....	91
3.9	Victor Hugo, <i>L'homme qui rit</i> , date inconnue.....	92
3.10	Gustave Flaubert, <i>Trois contes, la légende de St Julien l'Hospitalier</i> , date inconnue.....	93
3.11	Marcel Proust, <i>À la recherche du temps perdu</i> , date inconnue.....	94
3.12	Page du cahier des charges pour le chapitre 89 de <i>La vie mode d'emploi</i> de Georges Perec.....	95
3.13	<i>The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait</i>	96
3.14	<i>The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait</i>	97
3.15	<i>The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait</i>	98
3.16	Degottex, <i>Dinard</i> , 8-1945.....	99
3.17	Degottex, <i>Le Feu noir</i> , page de carnet, 12-1955.....	100
3.18	Degottex, <i>Ascendant</i> , 12-1955.....	101

3.19	Degottex, <i>Écriture noire</i> , 1957.....	102
3.20	Degottex, <i>Carnet</i>	103
3.21	<i>Calligraphie</i>	104
3.22	<i>Sunshôan shikishi</i> , XI ^e siècle.....	105
6.1	Françoise Bertrand, <i>Écriture noire</i> , Encre sur papier, Carnet 1-2007....	153
6.2	Françoise Bertrand, <i>Écriture noire</i> , Encre sur papier, Carnet 1-2007.....	154
6.3	Françoise Bertrand, <i>Écriture noire</i> , Encre sur papier, Carnet 1-2007.....	155
7.1	Françoise Bertrand, <i>Bête</i> , Tache, Carnet 2-2008.....	168
7.2	Françoise Bertrand, <i>Écriture2</i> , Stylo, Carnet 1-2007.....	169
7.3	Françoise Bertrand, <i>Chemin</i> , Aquarelle sur papier, Carnet 1-2007.....	170
7.4	Françoise Bertrand, <i>Ouverture</i> , Impression et acrylique sur transparent, Carnet 1-2007.....	171
7.5	Françoise Bertrand, <i>Directions</i> , Impression et feutre sur transparent, 2005..	172
7.6	Françoise Bertrand, <i>Couture</i> , Impression et écriture sur transparent, 2005..	173
7.7	Françoise Bertrand, <i>Corps</i> , Acrylique et stylo sur papier Carnet 1-2007.....	174
7.8	Françoise Bertrand, <i>Direction</i> , Acrylique sur transparent, 2006.....	175
7.9	Françoise Bertrand, <i>Auto-figuration</i> , Encre sur papier, 2006.....	176
7.10	Françoise Bertrand, <i>Écriture rouge</i> , Feutre sur papier, Carnet 1-2007.....	177
7.11	Françoise Bertrand, <i>Trait</i> , Acrylique sur papier, 2005.....	178
7.12	Françoise Bertrand, <i>Écriture</i> , Carnet 4-2008.....	179
7.13	Françoise Bertrand, <i>Recto-Verso</i> , Impression et ruban adhésif sur transparent, Carnet 1-2007.....	179
7.14	Françoise Bertrand, <i>Feuilles blanches</i> , Couture, Carnet 3-2008.....	180

7.15	Françoise Bertrand, <i>Reconstruction</i> , Collage, Carnet 1-2007.....	181
7.16	Françoise Bertrand, <i>Écriture bleue</i> , Impression, acrylique et feutre sur transparent, Carnet 1-2007.....	182
7.17	Françoise Bertrand, <i>Cœur</i> , Couture, Carnet 3-2008.....	183
7.18	Françoise Bertrand, <i>Reliure</i> , 2007-2008.....	183
8.1	Françoise Bertrand, <i>Écriture</i> , Impression et acrylique sur transparent, Carnet 1-2007.....	214
8.2	Françoise Bertrand, <i>Écriture noire</i> , Encre sur papier, Carnet 1-2007.....	215
8.3	Françoise Bertrand, <i>Tag</i> , Impression et acrylique sur transparent, 2006.....	216
8.4	Françoise Bertrand, <i>Piip</i> , Collage, Carnet 1-2007.....	217
8.5	Françoise Bertrand, <i>Sons</i> , Papier, Carnet 4-2008.....	217
8.6	Françoise Bertrand, <i>Partition</i> , Impression et feutre sur transparent, 2006.....	218
9.1	Françoise Bertrand, <i>Galerie Alain Piroir, Exposition « Sons »</i> , 2008.....	227
9.2	Françoise Bertrand, <i>Presse à livres</i> , 2008.....	228
9.3	Françoise Bertrand, <i>Suspension</i> , 2008.....	229
9.4	Françoise Bertrand, <i>Suspension</i> , 2008.....	230
9.5	Françoise Bertrand, <i>Bête</i> , Crayon sur papier, Carnet 2-2008.....	231
9.6	Françoise Bertrand, <i>Passage</i> , Impression sur transparent, Carnet 1-2007.....	231

RÉSUMÉ

La présente thèse-création part de l'hypothèse qu'une transposition de langage et de pratique s'effectuant entre le *kata* et l'écriture corporelle et graphique, ayant comme éléments charnières la mémoire, l'efficacité et la singularité, peut mener à un langage plastique singulier présentant toute la richesse que l'entre-deux de ces domaines peut nous proposer.

Les deux champs, celui du *kata* ainsi que celui de la pratique de l'écriture, impliquent tout un substrat, un soubassement où des codes, des conditionnements viennent stimuler l'imagination. L'enjeu de la thèse est de dévoiler, par le rapprochement de ces deux champs d'action et de pratique et leurs croisements et interférences, un langage plastique singulier.

Ainsi la thèse met en présence des sujets aussi divers que le *kata*, la transposition de langage, l'écriture corporelle et graphique, la mémoire, l'efficacité et la singularité, les dimensions matérielles et immatérielles de la production artistique, sans oublier l'expérience du spectateur face à cette dernière. Dans le cadre de cette thèse création sont associées de la manière la plus étroite, et à égalité, la réflexion théorique et la pratique. La théorie de l'art n'est pas indépendante de sa pratique. Réflexion, création, transposition, ont une valeur égale.

Le cadre théorique s'appuie essentiellement sur les écrits de Kenji Tokitsu en ce qui concerne les différentes problématiques directement liées au *kata* et les écrits de François Jullien en lien avec la création artistique orientale. Les références concernant la création sont complétées par les ouvrages de Florence Hu-Sterk et Yolaine Escande. Afin de mieux cerner les idéologies orientales et la dimension spirituelle liées au *kata* et encore peu connues en Occident, sont pris en compte les propos de Michel Deydier-Bastide.

Un cadre de références artistiques varié vient illustrer les propos. Les références se situent autant dans un corpus ancien de brouillons d'auteurs et de calligraphies que dans un répertoire pictural aux effets semblables mais d'approches différentes incluant des œuvres de Frida Kahlo et de Jean Degottex.

Les méthodes employées s'inscrivent dans une visée méthodologique transdisciplinaire puisant autant dans la phénoménologie, la sémiologie, l'esthétique et la poïétique. Les écrits de Maurice Merleau-Ponty et de Roland Barthes sont d'une aide précieuse à ce sujet. La recherche historique et sémantique est complétée par une approche heuristique fonctionnant selon le principe de la découverte. Nous restons

alerte aux transformations et aux mutations possibles. Souhaitant produire un langage au delà de la combinaison de concepts et de théories communes à deux domaines différents, celui du *kata* et celui des arts plastiques, c'est dans le cadre d'une thèse création que l'auteur vient défendre sa liberté créatrice de pouvoir relativiser les définitions données à différentes notions afin de les adapter aux besoins de recherche.

La méthode d'apprentissage et la sensibilité du *kata* sont-elles en effet applicables à la création artistique? Comment la transposition de langage s'effectue-t-elle, quels éléments peuvent être transposés ? Le corps est-il vraiment graphie ? Et si c'était le cas, faudrait-il alors éduquer le corps plutôt que d'apprendre des techniques artistiques ? Comment cet apprentissage se ferait-il ? Comment, dans quelles limites et par quels moyens s'exprime la singularité si nous souhaitons nous inscrire dans la pratique d'une riche tradition ? Et finalement, comment et grâce à quels moyens, l'expérience d'un processus créatif se partage-t-elle ?

Tant de questions où l'auteur essaie, dans le cadre de la présente thèse, de proposer quelques éléments de réponse.

Mots clés : ART, ÉCRITURE, KATA, MÉMOIRE, EFFICACITÉ, SINGULARITÉ

INTRODUCTION

L'idée principale de la recherche est d'établir un rapport entre les arts martiaux et les arts plastiques en général, et le *kata* et l'écriture graphique en particulier. L'écriture constitue la notion principale de notre recherche autant au niveau de la création que pour la partie analytique de la thèse. Il s'agira de travailler les nuances, de recadrer les théories et de redéfinir l'écriture corporelle et graphique afin d'amener cette nouvelle définition à une forme plastique et artistique personnelle liée aux observations faites dans le contexte d'une pratique du *kata*. Notre question de recherche pourrait donc être formulée de la façon suivante : Quel résultat plastique obtenons nous en transposant l'écriture corporelle observée au niveau du *kata* dans une pratique artistique personnelle basée sur l'écriture graphique, en prenant comme éléments charnières la mémoire, l'efficacité et la singularité ?

La thèse se présentera en trois parties, la première répondant aux questions de l'écriture corporelle et graphique, la seconde développant les trois notions principales, la mémoire, l'efficacité et la singularité et la troisième présentant la partie création de notre thèse sous le titre « Sons ».

La première partie entre dans le vif du sujet en donnant une définition du *kata*, celle-ci bien évidemment adaptée aux besoins de la thèse. Afin de mieux comprendre ses origines, nous nous sommes intéressé à l'histoire du *kata*. Ce retour aux sources nous a naturellement conduit aux arts martiaux chinois. Le *kata* provient d'un art du combat chinois élaboré et développé par les habitants d'Okinawa, île au sud du Japon. En 1879 l'île d'Okinawa est rattachée au Japon. Aujourd'hui, certains considèrent le *kata* de façon paradoxale, comme un art martial de tradition japonaise. Nous souhaitons donc introduire une réserve quant au terme d'*Orient*, que nous allons occasionnellement employer en opposition à *Occident*. Nous sommes conscient de la

non-explicité de ce terme quant à la différence des histoires particulières japonaise et chinoise. Nos propos ne peuvent prétendre rendre justice aux nuances de chacune d'entre elles. Néanmoins nous restons conscient de cette problématique sans pour autant pouvoir la résoudre dans le cadre de la présente thèse. Suite à nos découvertes nous avons décidé d'aborder la problématique du *kata* dans son essence et non pas selon un style ou une école. Si nous voulons accéder à une dimension authentique du *kata*, il est nécessaire de dépasser ces barrières géographiques et de chercher à comprendre ce qui en constitue le fondement à l'intérieur de nous même. Dans un même ordre d'idées, les déterminismes culturels, les croyances, savoir-faire selon des préceptes philosophiques ou idéologiques peuvent venir se rencontrer en des échanges, des transpositions, des déplacements où ce qui est de l'ordre du conventionnel et du traditionnel se mute en une expérimentation, en un cheminement, une quête de dépassement de soi. Le deuxième chapitre répondra au questionnement lié à la problématique de transposition. Dans le cas de la présente thèse création, la transposition de deux domaines se fait en créant un nouveau contexte, une situation, une attitude au sein de la création artistique. Ce qui nous intéresse primordialement, à partir des traits observés, dans les arts martiaux et dans la pratique du *kata* en particulier, comme la mémoire, l'efficacité et la singularité du geste, c'est de flatter l'idée d'une création artistique découlant de ces observations et menant vers un langage plastique personnel. Le troisième chapitre finalement s'intéresse aux différents types d'écriture. Un cadre artistique riche en exemples, d'entre autres Frida Kahlo et Jean Degottex, viendra illustrer nos propos. En conclusion, le chapitre répondra à la question : Corps est graphie ? Concernant le cadre théorique de la première partie, Kenji Tokitsu, autant pratiquant d'arts martiaux que chercheur nous livre des articles et ouvrages théoriques fiables dans le domaine des arts martiaux. Ses ouvrages sur le Karaté sont des références incontournables afin de procurer les définitions nécessaires sur le *kata*. Dans le domaine des arts plastiques, les ouvrages de François Jullien se sont avérés très efficaces.

La deuxième partie se penchera sur les notions principales déduites à partir des cadres théoriques et artistiques de la première partie. Il s'agit de l'efficacité, de la mémoire et de la singularité. Le premier chapitre de la deuxième partie dévoilera les secrets de l'efficacité en se penchant sur les questions de volonté, de non-agir et d'intentionnalité. L'efficacité évoquera une autre notion, très importante pour la suite du développement, la transformation. Le deuxième chapitre posera la mémoire entre tradition et devenir. Que nous efforçons-nous de garder, que perdons nous malgré nous ? Comment les savoirs ou savoir-faire se transmettent-ils ? Quels rôles jouent le corps et la transformation dans cette transmission ? Comment s'opère-t-elle ? C'est à l'aide des écrits de Deleuze, Bergson et Halbwachs que nous tentons de répondre à quelques unes des nombreuses questions qu'implique la notion de mémoire. La notion de singularité vient poser les voies vers la possibilité d'une création artistique singulière. Nous évoquons entre autres les notions de fadeur, d'identité, d'excentricité et de signature. Et si finalement la singularité n'était qu'utopie ? Pouvons nous viser la singularité comme ultime moyen d'expression ? Et finalement, qu'est-ce que la singularité ?

Dans la troisième partie, nous présentons notre production artistique dont la perspective est la « mise en œuvre » de la transposition de langage effectuée à partir du *kata*. Le vocabulaire ainsi établi se retrouve de façon transformée dans les œuvres que nous créons, que ce soit par leur esthétique ou par leur processus de création. Les œuvres que nous avons ainsi créées, ont abouti en pages écrites, pouvant être comparées à des partitions musicales ou des chorégraphies de danse. Nous abordons autant la dimension matérielle des œuvres que leurs conditions d'émergence, sans oublier l'expérience du spectateur et nous tentons bien évidemment de démontrer comment, concrètement, le *kata* s'exprime dans nos œuvres.

Notre recherche se situe à la frontière de plusieurs savoirs et les propos tenus dans le cadre de cette thèse ont été mis au point à partir de notre expérience personnelle.

Nous optons donc pour une démarche empirique fondée sur l'expérience. L'expérience est première. Il s'agit naturellement d'une synthèse élaborée pour notre pratique artistique personnelle. Cette synthèse se base sur nos expériences et les enseignements que nous avons reçus, les lectures de divers textes et surtout notre propre pratique. C'est la raison pour laquelle nous osons écrire sur une discipline et une culture qui nous sont étrangères sans employer leur langue officielle et sans pratiquer de façon assidue ou exclusive un art martial en particulier mais en nous intéressant tout simplement au *kata* et à la dimension philosophique qui l'accompagne.

La recherche s'inscrit dans une visée méthodologique transdisciplinaire qui permet de produire un langage au delà de la combinaison de concepts et de théories communes à des domaines différents. En ce qui nous concerne, nous ferons appel à des outils méthodologiques empruntés à la phénoménologie, l'esthétique et la poïétique. Notre recherche, nous souhaitons le souligner, s'effectue selon une approche heuristique, basée sur le principe de la découverte. Le faire, le processus de création impose ses lois et nous nous servons de nos découvertes pour concevoir nos œuvres. Notre démarche de création consiste donc à réinventer notre méthode au fur et à mesure que nous avançons dans la production, aussi souvent que nécessaire. Nous restons alerte pour distinguer les différents itinéraires potentiels qui définissent notre production artistique. Par analogie nous essayerons d'établir une possible ressemblance entre *kata* et création artistique. À travers notre recherche nous partons à la découverte de ces ressemblances et essayons d'en tirer des conclusions pertinentes au niveau de notre création artistique, que ce soit au niveau de l'esthétique ou du processus de création choisis.

Précisons finalement qu'afin de garantir la cohérence formelle du texte, nous nous tiendrons à l'orthographe japonaise des termes, la plupart de nos références théoriques employant cette même terminologie. Un lexique se trouve en annexe à la thèse.

PREMIÈRE PARTIE

KATA ET ÉCRITURE

CHAPITRE I

LE *KATA*

1.1 INTRODUCTION : Comment parler d'« art » martial¹

Ce chapitre s'intéresse exclusivement au *kata*. Qu'est-ce que le corps d'un artiste martial, qu'implique-t-il, qu'exclut-il ? Nous tracerons un aperçu des aspects psychiques et physiques du *kata*. Nous distinguerons ainsi les techniques du combat, l'aspect sportif du *kata* et la notion de spiritualisme liée à l'art martial. En passant par la dimension spatio-temporelle du *kata* et l'image du *kata* dans un contexte artistique nous conclurons en situant le *kata* entre gestuelle codifiée et équilibre spirituel. Nous nous baserons, dans nos analyses, autant sur l'histoire et la conception japonaise du *kata* que sur l'aspect des *kata* aujourd'hui dans un contexte occidental. Bien qu'il existe une différence fondamentale entre art martial et sport de combat, les deux domaines naissent d'une même tradition corporelle.

Dans un premier temps, il faudra résoudre l'ambiguïté qui réside dans la notion d'artiste martial. Le terme « artiste » renverrait en effet au sens esthétique, à la création, tandis que le terme « martial » ferait retour à Mars, dieu de la guerre, et par ce fondement même, à la notion de destruction. Cette distinction est néanmoins insuffisante pour pouvoir parler d'« art » martial. Afin de bien situer notre sujet, il est donc très important de distinguer l'art martial de son contexte usuel de sport de combat.

¹ La présente thèse est en grande partie basée sur notre propre expérience. C'est la raison pour laquelle, en parlant d'« art martial », nous nous référons essentiellement au karaté avec une ouverture possible sur d'autres formes si le contexte l'exigeait.

Il est évidemment important de se poser la question des arts martiaux depuis leur origine. Les écrits de Kenji Tokitsu et de Kim Minh-Ho se montrent d'une grande efficacité à la recherche et à la compréhension des origines du *kata*. Leurs ouvrages se situent dans des contextes sociologiques et anthropologiques. Étant donné le manque d'ouvrages spécialisés en arts martiaux, publiés en langue française ou anglaise, il est essentiel de bien intégrer les références présentes à notre thèse. Les écrits de Kenji Tokitsu en particulier, y joueront un rôle très important.

Kenji Tokitsu est autant pratiquant d'arts martiaux que chercheur. Ses articles et ouvrages sont les repères théoriques les plus fiables dans le domaine des arts martiaux. Ses théories se penchent particulièrement sur la notion d'efficacité du combat et la notion d'équilibre. Ses ouvrages sur le Karaté sont des références incontournables afin de procurer les définitions nécessaires sur le *kata*.

1.2 LE KATA

1.2.1 La notion de *kata*

En termes généraux, on peut dire que de nombreux arts martiaux sont axés sur une étude de mouvements de type formes (appelés *kata* dans les arts japonais) qui impliquent des attaques et parades qui sont liées à la finesse d'un art produisant le plus grand contrôle avec un minimum d'effort. La pratique de ces arts communément traduits par « martiaux » peut prendre sa source dans d'autres formes, comme les rites ou les traditions orientales où l'aspect artistique est davantage mis en œuvre, à des fins méditatives ou de contemplation. Dans son ouvrage, Kenji Tokitsu affirme que :

Le *kata* n'est pas simple codification technique, il n'est ni moule, ni cérémonie, ni combat imaginaire...Le *kata* est une méthode qui exige quelques clés pour se déclencher pleinement.²

² Kenji Tokitsu, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions DésIris, France, 2000, p.93.

Dans les paragraphes suivants, nous aborderons les notions de technique et de cérémonie plus précisément en les resituant dans leur contexte traditionnel afin de les adapter à une pratique plus contemporaine par la suite. Ce développement nous aidera à mieux cerner les différents aspects du *kata*.

Une analyse de la conception japonaise de la technique martiale nous permettra de comprendre comment l'union du corps (posture) et de l'esprit (sensation de centre) représente la forme la plus pure de *kata*.

1.2.2 La conception japonaise de la technique

En abordant une culture qui n'est pas la nôtre et surtout en retraçant des aspects traditionnels et spirituels de cette culture, particulièrement en ce qui concerne l'Orient, nous devons avoir l'ouverture d'esprit permettant de comprendre qu'il existe d'autres systèmes de pensée dans d'autres cultures. C'est indispensable pour la compréhension et, plus profondément, cette conscience permet de communiquer ce que la tradition peut apporter à une société caractérisée par sa modernité. La notion de mémoire s'imposera donc comme élément essentiel à notre recherche.

En premier lieu, il faut admettre que les arts martiaux avaient comme vocation première d'apprendre des techniques corporelles issues des techniques de guerre, qui visent à dominer, à blesser, voire à tuer. Si ces techniques se trouvent bel et bien à l'origine des arts martiaux, l'utilisation de celles-ci, dans un but de vaincre l'adversaire, est très rare et on se concentre aujourd'hui davantage sur la recherche d'un meilleur contrôle de soi et de son environnement. C'est surtout cet aspect qui distingue les arts martiaux d'autres techniques de combat. « En Occident, la

technique de combat a le statut d'une technique, donc d'un moyen. Par conséquent, elle n'inclut pas de morale, celle-ci s'y ajoute. » ³

La particularité des arts martiaux japonais, que l'on pourrait sans doute retrouver dans d'autres traditions, est donc d'inclure une signification morale dans la qualité technique.

En somme pour un effet assuré, la morale ou l'éthique des arts martiaux doit découler directement du corps et de la pratique technique. Il ne s'agit pas d'une superposition forcée d'éléments hétérogènes. ⁴

La manifestation la plus apparente du *kata* est bel est bien la séquence de base d'une pratique technique d'un art martial et en particulier celle du Karaté. Il n'en reste pas moins que sa structure psychique nous offre un large éventail de concepts intéressants applicables au domaine de l'art en général. Nous distinguerons ces concepts à la fin du chapitre.

Nous proposons d'abord la définition traditionnelle du terme *kata*, qui implique deux sens :

Forme : étymologiquement, tracer avec le pinceau une ressemblance exacte

Moule : étymologiquement, forme originale faite en terre.

Dans ce sens on y attribue souvent les notions de « trace laissée » « forme idéale » « loi » ou « habitude ». Mais il ne suffit pas, selon nous, de penser le *kata* comme un ensemble de formes ou un moule, mais en tant que moyen de fixer de plus vastes connaissances. On peut donc constater que le *kata* évoque à la fois l'image d'une forme idéale, ainsi que la fixation et la transmission de connaissances, ayant comme base une technique gestuelle codifiée, qui nous renvoie à la chorégraphie. Le but serait donc de réaliser sous une forme parfaite un ensemble de mouvements transmis

³ *ibid.*, p.8.

⁴ *ibid.*, p.9.

par tradition. Cette perfection, au niveau du *kata*, s'obtient par l'union du geste et de l'esprit. La réalisation d'un *kata* exige de créer une automaticité d'une suite de gestes techniques. La maîtrise de ces techniques mène à la réalisation parfaite de formes et de mouvements et permet en même temps d'y introduire de la puissance et du dynamisme. La notion de *kata* implique donc la possibilité d'un développement ou d'une évolution. Mais outre le développement physique et technique, quelle forme peut prendre l'évolution du *kata*?

1.2.3 Au delà de la tradition

Il n'est pas obligatoire de retrouver le *kata* sous sa forme mobile habituelle comme le précise Kenji Tokitsu.

Cependant, nous avons vu que le *kata* ne nécessite pas forcément un mouvement et peut être constitué d'une posture immobile. C'est pourquoi je peux affirmer que toutes les méthodes énergétiques (...) se structurent en *kata*.⁵

Nous notons parmi ces formes « immobiles » mais énergétiques la position du *zazen*. (ill.1.1) Afin de construire ou de renforcer sa pratique du *kata*, il existe, dans la tradition japonaise, diverses méthodes religieuses. Seule une pratique conséquente et régulière nous permet de donner une pertinence à notre pratique. « Sans expérience suffisante, les paroles n'ont pas d'épaisseur et de poids, même si elles sont justes. »⁶

Les sensations internes issues des méthodes religieuses, éthiques et /ou traditionnelles sont le fondement de nombreux arts martiaux et particulièrement du *kata*. Elles peuvent être ressenties au-delà des barrières culturelles, ouvrant ainsi des perspectives accessibles hors de la culture bouddhique et shintoïste japonaise, tout en conservant ce qui fait la spécificité du *kata*.

⁵ *ibid.*, p.101.

⁶ *ibid.*, p.107.

Cette ouverture nous permet de considérer le *kata* en dehors de son contexte historique et géographique. Nous proposons par la suite une approche contemporaine du *kata* sans pour autant ignorer sa riche tradition et accordons à l'histoire et à ses protagonistes le respect qui leur est dû.

1.2.4 Les *kata* aujourd'hui

Afin de donner une dimension contemporaine au *kata*, il faut d'abord poser la question de la tradition. Il nous semble que ce que nous appelons aujourd'hui tradition, est souvent un fatras d'erreurs et de notions hermétiques encore présentes, qui ne font que ralentir la compréhension de la problématique posée. La présence d'idées reçues et de notions jamais remises en cause, risque d'étouffer l'éclosion d'une chose nouvelle, d'une idée neuve, de la piste vierge où nous pouvons expérimenter le « danger » du non vécu, de l'inconnu pour trouver l'étonnement, la surprise et donner lieu au surgissement et pourquoi pas à l'émerveillement. Comment trouver et exprimer la singularité dans une tradition collective?

La notion de *kata* vient, nous l'aurons compris, avec un cadre rigide qui définit et délimite ce qu'on recherche. En transposant ses concepts dans d'autres contextes sociologiques et/ou artistiques, ce cadre est cependant ébranlé. Kenji Tokitsu nous rend conscient de la problématique :

(...) pour la plupart des maîtres âgés, la pratique est unique et, par conséquent, sa communication ne peut être qu'unilatérale : du maître aux élèves et de Japonais aux étrangers. Il est impensable pour eux que le concept soit réexaminé et puisse être modifié ou précisé par le contact culturel avec des étrangers.⁷

⁷ *ibid.*, p.21.

Nous considérons cependant qu'il n'y a pas de pratique unique mais des possibilités multiples dans la pratique et l'appréciation de celle-ci.

Même si :

(...) la plupart des maîtres sont peu conscients de la pluralité des visions de la vie auxquelles les arts martiaux sont confrontés aujourd'hui, principalement à cause de leur éducation et aussi des barrières de la langue et du manque d'expérience de communication avec les étrangers.⁸

Ce qui, selon nous, donne sa dimension contemporaine au *kata*, à part la possibilité d'individualisation de sa pratique est que malgré sa tradition, le *kata* peut être considéré comme une méthode et pourquoi pas une méthode de création artistique? C'est en analysant son histoire que nous constatons qu'au moment de sa formation, le *kata* a été pratiqué comme on pratiquerait aujourd'hui d'autres techniques « utiles », « nécessaires » du quotidien. Conçue comme une formation des capacités techniques en combat en soulignant ainsi son côté pratique et applicable, le *kata* nous permet par lui-même de l'inscrire dans un contexte de formation ou d'utilité. De ce point de vue, le *kata* ne se présenterait plus sous un aspect cérémoniel et le décalage actuel avec la pratique du combat effectif se résout.

1.3 ASPECTS PSYCHIQUES DU *KATA* : L'esprit dans les arts martiaux

L'esprit et le corps sont deux composantes très différentes. Et pourtant nous allons voir que rien n'oppose ces deux extrêmes et qu'en se nourrissant l'un l'autre, ils ont un fonctionnement fusionnel. Selon la pensée orientale, le psychisme rayonne vers l'extérieur et vers l'intérieur, atteignant ainsi notre environnement mais également notre propre corps.

⁸ *ibid.*, p.23.

1.3.1 Le zen

Le zen nous mène à agir spontanément et justement. Afin de se retrouver dans un état zen, il faut libérer l'esprit des entraves de la conscience. C'est de la recherche d'un état mental menant à la spontanéité et la justesse que provient l'enseignement de l'esprit vide. Il nous faut préciser que le zen n'est pas à considérer comme une abstraction. Il vise à rechercher l'efficacité. La spontanéité et la justesse sont deux éléments clé dans la constitution de cette efficacité. L'efficacité d'un combat ou de l'exécution d'un *kata* ne se mesure donc pas uniquement au niveau du développement physique mais également au niveau psychique des deux adversaires ou de l'artiste martial. Il est important de souligner que l'esprit zen est intimement lié à la notion d'efficacité.

Dans le contexte du combat, la recherche de l'efficacité aboutit à une forme de paradoxe :

si l'on veut vaincre l'adversaire de la manière la plus sûre, il ne faut pas vouloir vaincre ; il faut se détacher de la victoire, si l'on veut l'obtenir. Ce qui se rapproche de la maxime : « Il faut s'apprêter à mourir, si l'on veut survivre. » De cette manière, l'acte du combat conduit à une introspection et à une remise en cause qui poussent vers une réorganisation de la personnalité visant à devenir plus perspicace, capable de ne pas se laisser perturber, d'agir spontanément et justement, de déployer ses capacités maximum. Le processus de cette réorganisation est l'entraînement qui comporte une tension vers l'auto formation.⁹

Comme nous l'avons déjà précisé, la posture de zazen est un *kata*, avec une posture unique (Ill.1.1). Le débutant et un grand maître prennent la même posture. Vue de l'extérieur, c'est la même posture, mais le contenu est différent. Le contenu, c'est la sensation physique et l'état mental. Ce contenu possède un potentiel évolutif.

⁹ *ibid.*, p.67.

1.3.2 Quelques aspects spirituels¹⁰

Une des difficultés les plus importantes est la communication des techniques corporelles du *kata* liées aux aspects spirituels. Ce n'est donc pas un hasard si les taoïstes aussi bien que les bouddhistes recherchent un état mental détaché du système des mots. Ils cherchent à capter l'essentiel des choses sans délimitation et déformation par les mots. Parler de croyance est toujours délicat, surtout si on considère qu'elle a souvent divisé les hommes au lieu de les réunir. Les croyances souvent naissent d'un imaginaire où domine la peur. Des dieux permettent de se sentir moins responsables et permettent de résoudre le problème d'angoisse face à la mort. Selon nous, on ne règle pas l'objectivité d'un problème par la subjectivité de l'espoir qu'il puisse se résoudre grâce aux forces supérieures auxquelles nous croyons. C'est celui qui espère en étant conscient de la réalité qui peut modifier son environnement. Cependant, l'importance de la dimension spirituelle dans les arts martiaux, nous mène à élaborer les croyances et pratiques religieuses ainsi que leur rôle au sein de la pratique d'arts martiaux en Orient et en Occident. Nous verrons également comment se nouent pratique spirituelle et expression rituelle. La différence de la culture bouddhiste et shintoïste se manifeste dans un premier lieu avec la culture chrétienne où la distance entre l'homme et Dieu reste infranchissable.

Les discours philosophique et éthique des arts martiaux japonais sont basés fondamentalement sur la conception bouddhique et shintoïste du monde et de l'univers, dans laquelle il n'y a pas d'absolu, puisque rien n'existe qui ne soit relatif. L'univers n'est pas fondé sur le concept du Dieu absolu...S'appuyant sur cette conception du monde et cette forme de sensibilité, l'idée de l'autoformation est centrale dans les arts martiaux.¹¹

Nous verrons comment cette recherche philosophique et spirituelle passe par l'approfondissement des techniques corporelles car le *kata* constitue une pratique

¹⁰ Afin d'approfondir, se référer à la Partie 2, chapitre 2, La mémoire, 2.3 Expression rituelle et syncrétisme religieux : une question de corps.

¹¹ Kenji Tokitsu, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions Désiris, France, 2000, p.26.

corporelle particulière qui débouche inévitablement sur un aspect spirituel. La pratique quotidienne du *kata* évoque des images de sérieux, de sévérité, de rituel, et de respect envers les anciens et le maître particulièrement intimidant. Le *kata* donne ainsi l'impression d'une pratique conservatrice et d'une attitude austère. Dans une discipline comme le *kata*, on insiste souvent sur l'aspect spirituel dans la pratique cérémonielle, à tel point que l'idée de combat est exclue. Une telle image n'est pas complètement fausse, sachant que la responsabilité du maître consiste en premier lieu à préserver et développer un patrimoine culturel et à le communiquer et le transmettre aux autres.

Être sensible à cette dimension spirituelle exige de capter son état mental par la sensation corporelle. Nous pouvons trouver dans cette pratique une forme de morale qui n'est pas forcément d'ordre religieux, mais qui est inhérente à notre corps et en découle directement. Considérant toujours le *kata* comme une pratique liée aux techniques de guerre visant à blesser, il faut aujourd'hui, dans une société où l'affrontement est rarement physique, avouer qu'une telle pratique nécessite une légitimité. Il lui faut une morale, et la morale dictée ne suffit pas. Il faut selon Kenji Tokitsu :

(...) une morale qui découle spontanément de la technique du corps. L'objectif des arts martiaux est la recherche de la construction d'un corps moral, et c'est par là qu'il se distingue des multiples disciplines de combat et qu'il nous offre une possibilité de chercher une dimension supérieure dans la pratique corporelle.¹²

Le *kata* peut alors être considéré comme une méthode visant l'illumination religieuse. Le côté spirituel est développé au moyen de pratiques corporelles codifiées. Ce qui nous conduit à une interrogation sur la structure psychique qui sous-tend ces

¹² *ibid.*, p.87.

méthodes et sur les points communs possibles entre une pratique contemporaine du *kata* et la pratique traditionnelle de l'art martial.¹³

C'est en recherchant une certaine sensibilité à travers la pratique corporelle, que nous pouvons améliorer notre efficacité en combat ou en l'occurrence dans toute autre situation du quotidien, trouver au combat, à la lutte un autre sens que la seule recherche de la victoire, de la raison, nous ouvrir spontanément à une dimension éthique. C'est selon nous cette dimension éthique qui donne aux arts martiaux un sens correspondant à notre époque.

1.3.3 Le *ki* mental, le souffle, l'énergie humaine, union corps-esprit-conscience, éveil

La notion du *ki* décrit une sensation corporelle particulière. Elle est difficilement explicable avec des mots, mais communicable corporellement.

Lorsqu'ils ont eu besoin de verbaliser l'intermédiaire, le médium qui correspondait à certaines sensations vagues, les Japonais ont utilisé le mot *ki*. Par conséquent, la sensation du *ki* semble se situer plus profondément et plus archaïquement que celles qui sont devenues objets de savoir.¹⁴

La sensation corporelle du *ki* est communément présente dans l'expérience humaine mais la forme d'interprétation de cette sensation peut varier selon la culture. Comme nous l'explique Kenji Tokitsu, le terme *ki* recouvre donc des sensations et des impressions mystérieuses, vagues, intangibles, qui touchent quelque chose se situant au plus profond de notre être. Le *ki* est donc interne. Tout comme le *zen*, il ne faut cependant pas considérer le *ki* comme une conception abstraite.

¹³ Nous aborderons cette problématique de déplacement et de transformation au chapitre 2 de cette partie, Transposition de langage.

¹⁴ Kenji Tokitsu, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions Désiris, France, 2000, p.37.

Concrètement, « il s'agit de l'écoute des sensations corporelles par lesquelles on capte son environnement en même temps que la façon dont on s'y positionne. »¹⁵ Afin de mieux cerner le *ki*, nous utilisons les images, le son et les mouvements plutôt que les mots. C'est ainsi que nous augmentons, sans paroles, la profondeur de la sensation du *ki*. Le *kata*, forme classique du karaté, sans contact et donc pratique interne et subjective offre plus de facilité pour développer la sensibilité au *ki*. En pratiquant le *kata*, il ne s'agit pas de chercher à vaincre en portant un coup à tout prix, mais de s'entraîner à porter un coup avec certitude! Pour un adepte, il ne s'agit d'une victoire que s'il frappe après avoir troublé mentalement l'adversaire à tel point que celui ci devienne vulnérable. On parle ici d'un combat qui se déroule avant l'échange effectif de frappes, celui du *ki*. Le combat se situe au niveau mental et corporel interne avant de s'extérioriser. Le combat du *ki* reste donc invisible aux yeux des spectateurs, un combat invisible précédant la dimension gestuelle. D'où l'importance d'apprendre à émettre le *ki* pour repousser l'adversaire et, en même temps, d'apprendre à être capable de le dissimuler. Le *kata* permet cet apprentissage. La faculté de dissimuler cette force se dit en japonais :

« effacer le *kehaï* », ce qui signifie « retenir l'émanation du *ki* », cela constituait une des bases de l'éducation des guerriers japonais, qui devaient parfois être très discrets devant leur seigneur, comme s'ils étaient absents. Cette technique a été développée et appliquée pour l'espionnage.¹⁶

Il est intéressant de noter cette capacité d'effacement du guerrier par rapport à ses adversaires sachant que l'effacement est guidé par l'esprit et confondu avec une sensation corporelle totale et diffuse. Si nous approfondissons notre pratique, nous arrivons à détecter la sensation éprouvée lorsque nous effectuons le *kata*. Nous nous remplissons de force en contractant des muscles. L'objectif n'est pas simplement de contracter l'ensemble du corps, mais d'intégrer les tensions générales du corps avec

¹⁵ *ibid.*, p.40.

¹⁶ *ibid.*, p.77.

la respiration afin de constituer le corps technique et énergétique. Il s'agit donc de parvenir à une fusion corps-esprit par une pratique régulière et conséquente.

1.3.3.1 L'union corps-esprit-conscience

Nous vivons une époque où se développe de plus en plus la notion d'union entre le corps et l'esprit. Cela est une bonne chose. L'idée d'une nature humaine globale fait partie des principes de base du *Tao*. Nous allons donc étudier les mécanismes qui relient ce mental et ce corps. L'importance de l'esprit devient de plus en plus visible. Le moindre mouvement de l'esprit risque de troubler le *ki*. La sanction serait une diminution de l'efficacité. L'énergie doit être guidée par un esprit calme. Dans le sens inverse, l'énergie humaine, le *ki*, est responsable du bon fonctionnement du corps et de l'esprit.

Afin de mieux comprendre cette notion d'énergie nous nous référons à l'ouvrage de Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise* où il écrit :

Une partie de l'énergie s'appelle énergie innée, elle provient de l'énergie de l'espèce, de l'énergie de la lignée des ancêtres et de l'énergie des parents. Une autre partie s'appelle énergie acquise, elle provient à la fois de la transformation des aliments et de l'air respiré. La somme de l'énergie innée et acquise forme l'énergie vitale. C'est la distribution harmonieuse d'énergie vitale dans l'organisme qui permet à celui-ci de bien fonctionner. L'énergie humaine est fabriquée, diffusée et utilisée en permanence.¹⁷

Ce que nous respirons, mangeons, ressentons physiquement, se rend, par voie de nos organes sensoriels (yeux, oreilles, peau...) à notre cerveau. Notre cerveau agit par la pensée et nos émotions sur nos organes vitaux. Ce processus crée notre énergie acquise. On peut distinguer une énergie mentale et une énergie corporelle qui

¹⁷ Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions DésIris, France, 2005, p.24.

manifestent donc naturellement un caractère cyclique. Il n'existe pas de frontière hermétique entre les deux, l'une engendrant l'autre dans une communication permanente, mais « le contenu propre au *ki* mental est indépendant de l'environnement corporel de chacun. »¹⁸ Cette énergie est également à la base de toute vie intellectuelle, émotionnelle et sensitive de l'être humain. Elle peut être considérée comme le trait d'union entre le corps et l'esprit. Autrement dit, « selon la médecine chinoise, le *ki* mental est la substance qui permet le passage de l'énergie corporelle dans l'esprit, et vice et versa. »¹⁹

En plus de l'union corps esprit, il existe un équilibre pyramidal corps-esprit-conscience qui est un système d'échanges permanents entre le corps, l'esprit et la conscience, très important en ce qui concerne le bien être spirituel de chacun. Les théories autour de cet équilibre pyramidal sont encore très mal connues en Occident et portent en elles certainement beaucoup de malentendus, liés à leur comparaisons avec des textes de nature ésotérique. Afin de mieux comprendre cette structure nous allons nous baser primordialement sur le *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, publié en 2005.

D'abord il s'agit de bien comprendre la différence entre esprit et conscience.

La conscience est l'essence de l'esprit. Elle donne la capacité d'accorder sa perception profonde à la réalité extérieure et de modifier l'environnement, c'est-à-dire l'infini, en restant en harmonie avec lui. Elle est la faculté mentale la plus élevée, celle qui permet d'évaluer ce qui est à l'extérieur de nous comme ce qui est en nous.²⁰

Comme nous l'entendons, la différence entre l'esprit et la conscience est que celle-ci est un outil d'arbitrage, de jugement, d'évaluation, alors que l'esprit est un potentiel

¹⁸ *ibid.*, p.25.

¹⁹ *ibid.*, p.42.

²⁰ *ibid.*, p.89.

de compréhension, d'alimentation de la conscience. Concernant la conscience en particulier, l'auteur en distingue deux formes. Il explique :

La conscience est l'adulte présent en chacun de nous. Il existe, dans notre conscience, une partie formée et une partie en devenir. La partie formée représente cet adulte, elle est la portion conforme à ce que devraient être les parents idéaux ; cette partie contient les éléments de notre conscience les plus solides, les plus forts, les plus justes, les plus sécurisants. Elle nous sert de référence car c'est sur les éléments qui la composent que notre esprit a été construit. La partie en devenir constitue l'enfant qui est en nous, elle est une portion de la conscience en croissance, qui représente nos doutes, notre insécurité, notre vulnérabilité, notre fragilité.²¹

Malgré leur intense interaction, le corps, l'esprit et la conscience possèdent une part d'autonomie ce qui leur permet de ne pas être obligatoirement perturbés en cas de dysfonctionnement de l'un ou de l'autre. Le corps, l'esprit et la conscience peuvent donc se développer en toute liberté et se potentialiser mutuellement. De plus, comme l'un nourrit l'autre, la santé du mental favorise celle du physique, l'harmonie du corps crée celle de l'esprit. Chercher à avoir un esprit sain dans un corps sain est un objectif qui élève l'esprit et fortifie le corps. L'équilibre du corps et de l'esprit exige des rapports fluides entre les deux et une absence de conflit.

Par conflits, l'auteur comprend les problèmes suivants²² :

- Aucune domination de l'un sur l'autre. L'individu ne cherche pas à étouffer l'un ou à exercer exagérément l'autre
- Juste alternance des activités physiques et mentales
- L'esprit doit aimer le corps dans son ensemble et réciproquement. Aimer son esprit est aussi important qu'aimer son corps. Toute rivalité entre les deux conduit l'être humain à une insidieuse dégénérescence.

²¹ *ibid.*, p.90.

²² *ibid.*, p.95.

Il nous semblait important de citer les conflits possibles afin de mieux comprendre la pratique de l'artiste martial qui veille constamment au bon fonctionnement de son équilibre corps-esprit-conscience et doit donc combattre dans un premier lieu ses propres démons avant de se présenter face à un adversaire virtuel ou réel.

Après la distinction entre esprit et conscience, la fusion corps-esprit, intéressons-nous à l'interaction entre conscience et corps. L'auteur nous dit que « dans la relation corps-conscience, la conscience joue un rôle de juge, de régulateur vis à vis de l'utilisation du corps. »²³

Il est difficile d'établir une hiérarchie entre les différentes relations. Idéalement l'équilibre entre le corps, l'esprit et la conscience est parfaite. Mais vu les différentes interactions entre les éléments nous ne pouvons que tenter l'équilibre parfait. La recherche même de cet équilibre parfait entre corps, esprit et conscience nous prédestine à l'éveil.

1.3.3.2 L'éveil

Chacun a la possibilité d'explorer sa propre conscience. Considérant la distinction faite par Michel Deydier-Bastide entre conscience formée et conscience en devenir, on y trouve des éléments connus et l'on y découvre des éléments jusqu'alors inconnus. Ce processus d'introspection et de découverte s'appelle l'éveil. L'éveil prouve que notre niveau de conscience n'est pas figé, il varie d'un moment à l'autre. L'éveil peut être comparé à une prise de conscience suite à des remises en cause régulières. Plus on est conscient, plus on a de chance de le rester. Rien n'est jamais définitivement acquis. La conscience est exponentielle. « Sans vigilance, pas de conscience ! », tel est le leitmotiv de l'éveil.

²³ *ibid.*, p.95.

L'éveil nécessite un bon équilibre entre esprit et conscience dans un premier temps et le corps en second. Cet équilibre semble donc essentiel à notre entendement, notre efficacité et bien être, dans le sens large du terme. Il semblerait qu'aussi longtemps que se prolonge ce subtil équilibre, les pensées, les émotions, les choix, l'expression et les actes peuvent se manifester sans créer de conflit. Comme le dit Michel Deydier-Bastide : « Un bien être profond en découle et avec lui une fluidification de l'activité mentale dans son ensemble. Tout peut alors fonctionner dans une potentialité maximale. »²⁴

Il va de soi que l'équilibre des trois composantes est le résultat de nos options de vie et nous en sommes responsables. Les choix que nous faisons au quotidien contribuent au fonctionnement de cet équilibre. Pour atteindre un équilibre optimal, il convient de régler les conflits que l'on peut avoir avec son corps, son esprit et sa conscience.

1.4 ASPECTS PHYSIQUES DU *KATA* : Le corps dans les arts martiaux

Nous posons la question dès le départ : Qu'est-ce que le corps de l'artiste martial et surtout qu'implique-t-il? Suite à notre développement, il serait faux de croire qu'il y a une étape où seul l'esprit domine car, sans corps, il n'y a pas d'art de combat. Le savoir-faire corporel est donc primordial dans le *kata*. Entre *ki* et autoformation, découvrons ce qu'implique le savoir-faire corporel d'un artiste martial.

²⁴ *ibid.*, p.85.

1.4.1 Le *Ki* corporel

Nous avons déjà constaté l'importance du *ki* mental en ce qui concerne la production de l'énergie humaine. C'est lorsque le *ki* mental s'affaiblit, que le *ki* corporel continue d'assurer cette fonction, d'une façon moins forte, plus grossière et, surtout, plus fatigante pour l'organisme. Il peut faire ceci ponctuellement pour assurer un relais mais le *ki* mental est, à moyen terme, la substance la mieux adaptée à la production d'énergie. Cette approche montre le caractère indispensable de l'activité psychique dans le maintien de la santé. « L'être humain est ainsi fait. Il doit utiliser le matériel neuropsychique dont il est doté, et l'utiliser dans des opérations mentales structurantes, sous peine de dégénérescence, même physique. »²⁵

Le premier niveau qui se manifeste dans l'être est celui du corps mais c'est l'esprit qui contrôle sa manifestation. Par la suite nous verrons comment la discipline mentale dirige la discipline physique dans le contexte de l'autoformation et dans l'acquisition de la technique.

1.4.2 L'investissement de soi : discipline et autoformation (acquisition de la technique)

À partir du moment où l'on parle de discipline et d'autoformation, nous présupposons une direction ou un objectif. Aussi longtemps que cette sensation n'est pas vécue en pratique, l'autoformation risque de rester une illusion, même si l'on en possède une connaissance historique et culturelle. Pour avancer dans la pratique, il faut de la concentration, de la volonté, de la conviction, voire un esprit immuable. La volonté nécessaire pour les entraînements durs et longs n'est pas forcément comparable avec l'effort d'une réflexion théorique et logique approfondie. Chaque réflexion théorique nécessite donc une application pratique afin d'acquérir le statut de

²⁵ *ibid*, p.45.

discipline. Cette pensée, qui s'inscrit dans la durée, présuppose qu'un homme peut, par ses efforts, parvenir à un état de perfection dans son existence. Cette perfection peut être atteinte que si « la pratique de la technique corporelle comporte spontanément la tension vers l'autoformation de la personne dans sa totalité. »²⁶ La pratique commence alors à se confondre, à travers la discipline, avec la recherche du sens de la vie. C'est dans ce sens que la pratique du *kata* ne constitue pas un genre parmi des disciplines de combat, mais « la manière dont vous vous engagez dans une discipline de l'art du combat en recherchant l'efficacité. »²⁷ Le contenu de la pratique reste un sport de combat d'origine orientale aussi longtemps qu'on ne trouve pas dans la manière de la mettre en œuvre un sens subjectif de formation de soi-même ou une fusion entre l'amélioration technique et celle de sa personne. Le *kata* comporte donc une dimension très concrète de la formation de soi ! Cette dimension n'apparaît pas d'une manière abstraite mais s'appuie sur une sensation corporelle concrète cependant difficile à verbaliser. Cette sensation corporelle est capable de dépasser les obstacles culturels. « Il s'agit de l'effort de l'être civilisé pour franchir des barrières qui se dressent devant lui, en mobilisant ses propres moyens pour rétablir des facultés qui sont toujours présentes potentiellement. »²⁸

Comme nous l'avons vu, l'autoformation s'inscrit dans la durée et requiert une longue temporalité. C'est cette dimension temporelle qui met en œuvre différentes facultés humaines qui restent en sommeil à l'état ordinaire, mais qui peuvent être développés avec du temps. Comme nous le précise une fois de plus Kenji Tokitsu,

L'entraînement répétitif acharné est cadré dans la mesure où il fait partie d'une logique d'art martial qui a un sens plus large. Il s'inscrit dans une structure psychique construite au cours d'une tradition et ce n'est pas à l'aveuglette qu'on s'entraîne... Pour celui qui ne le perçoit pas, l'acharnement peut même être qualifié d'anormal ou d'obsessionnel.²⁹

²⁶ Kenji Tokitsu, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions DésIris, France, 2000, p.29.

²⁷ *ibid.*, p.30.

²⁸ *ibid.*, p.43.

²⁹ *ibid.*, p.65.

La méthode d'autoformation la plus courante est donc basée sur la formation technique et son application par répétition. La pratique du *kata* s'y prête particulièrement bien étant donné que le *kata* lui-même s'inscrit dans une logique de répétition. Il est possible de dégager et de classer plusieurs autres modèles techniques à approfondir mais dans le cadre de cette thèse nous nous limitons au *kata*. Ces modèles représentent une sorte d'idéal technique à assimiler, bien qu'ils ne soient pas usuellement désignés par le terme *kata*, ils en présentent les caractéristiques et la structure. Comme nous l'avons vu, on ne s'exerce pas au combat de n'importe quelle façon. Le *kata* représente un modèle qui vise une certaine perfection comme objectif de sa pratique. En répétant mille fois le même *kata*, il s'agit de mille fois la répétition qui chacune cherche à s'approcher de la perfection physique et mentale dorénavant indissociables. C'est la répétition d'une technique, tout en considérant son modèle idéalisé qui constitue, au sens large du terme, le *kata*.

Il existe une étape de l'autoformation qui va au-delà de la simple répétition technique. On parle à ce moment là de « dépasser la forme en apprenant la forme ». Il s'agit d'un moment précis où le pratiquant a tellement bien intégré la technique que « ses gestes sont conformes au principe sous-jacent des techniques, au sens large du *kata*. Il peut dépasser le *kata* en pénétrant profondément dans le *kata*.(...)Le but du *kata* est de dépasser le *kata*(...) »³⁰

Nous dépassons le processus de l'entraînement, où l'adepte s'efforce de faire aussi bien que ses aînés, que le maître, pour ensuite le dépasser, le vaincre. Il s'agit là d'un dépassement psychologique nécessaire à l'atteinte de la perfection. Cette étape est d'autant plus délicate qu'il s'agit de dépasser son maître sans pour autant lui manquer du respect nécessaire à l'apprentissage. Il s'agit donc d'une étape lourde mais caractéristique de l'application de la méthode du *kata*. Elle nous rappelle la réalité qui

³⁰ *ibid.*, p.93.

est celle de franchir des limites, aspect essentiel de l'autoformation. La pratique du *kata* n'est donc pas limitée aux personnes asiatiques, mais se présente avec une grande ouverture, comme une pratique que tout homme peut développer à partir des exercices corporels, en cherchant une certaine forme de perfection, aussi une expression de soi-même, et une connaissance de soi-même. Une pratique qui se fait le temps d'une vie, de la naissance jusqu'à la mort. Comme tout autre aspect de la vie, cet apprentissage comporte de pentes ascendantes et descendantes.

Nous concluons que la spécificité du *kata* consiste plutôt dans la conception d'une formation de l'homme que dans la particularité gestuelle. Dans quel contexte spatio-temporel, cette formation a-t-elle lieu?

1.5 L'ESPACE-TEMPS DU *KATA* : *Le TAO*

Le *kata* se pratique le plus souvent dans un espace clairement défini, le *dôjô*. Le *dôjô* évoque la sérénité d'un espace sombre, au parquet lisse. Tandis que le *dôjô* indique un espace concret, architectural, l'espace-temps du *kata* est connu sous le terme *Tao*, c'est-à-dire :

« l'ensemble absolu », l'unité, qui décrit à la fois l'espace-lieu et l'espace-temps. Il est synonyme d'infini...On n'y trouve pas de fin, pas de début. Dans l'infini, tout se transforme puisque rien ne disparaît vraiment et donc tout est en mouvement.³¹

Cet infini est à considérer à la fois comme contenant et contenu parce qu'il nous englobe et parce qu'il se trouve aussi dans la matière qui nous compose. Il ne s'agit donc pas seulement de l'espace-temps architectural ou environnemental mais également corporel et spirituel. Le temps, qui reste une dimension très abstraite, n'existe en réalité que par l'existence même de la dynamique des choses, du corps et de l'esprit. Pour que l'on puisse mesurer le temps, il faut arriver à le matérialiser, à lui

³¹ Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions DésIris, France, 2005, p.19.

donner une dimension visuelle ou tangible. Il faut donc que des événements s'y déroulent, faute de quoi le temps « concret » n'existe pas. Ce n'est donc pas le temps qui a de l'importance mais c'est ce que l'on y fait ou ce que l'on y est qui en a. L'espace temps individuel, l'« *Être Tao* » nous permet de prendre conscience de notre situation dans l'espace et dans le temps. Cette prise de conscience mène à une sérénité, un calme naît et permet le développement, la transformation, le changement. Le *Tao* est donc essentiel à l'autoformation. Ce calme, devient le pilier fondamental du *Tao*. Sans cette harmonie rien ne subsiste. Comme le développe plus précisément Michel Deydier-Bastide :

Ce qui est harmonieux est fluide, beau, noble, aimable, aimant – que ce soit un acte, une parole, une pensée, une personne, un animal, une plante ou un objet. L'harmonie rend créatif, constructif, libérateur, elle est source de plaisir.³²

Le *dôjô* favorise ce développement harmonieux. L'harmonie est un état qui favorise la croissance. Cette croissance individuelle, surtout dans la pratique du *kata* nécessite aussi une attitude respectueuse vis-à-vis d'autrui et vis à vis de notre environnement, c'est-à-dire, face au lieu et à l'adversaire. Car sans respect, comment pourrait-il y avoir une harmonie dans les relations humaines. Pourquoi cette question nous intéresse-t-elle dans le cadre de la présente recherche? Selon nous, de nombreux aspects touchent à la problématique de la juste distance entre les choses et les êtres. Ainsi se pose, dans le domaines des arts martiaux, la question de la distance entre deux adversaires lors d'un combat (concret ou imaginaire, tangible ou abstrait). Dans le domaine des arts plastiques, posons la question de la distance entre l'artiste et son œuvre ou encore entre le spectateur et l'œuvre contemplée. Mais se pose également la question de la juste distance entre un chercheur et son sujet de recherche. Comment transposer l'ailleurs dans l'ici, le lointain dans le près, le hier dans l'aujourd'hui, le dedans dans le dehors? Afin de mieux comprendre la relation respectueuse entre les

³² *ibid.*, p.26.

hommes et leur environnement, nous proposons une analyse proxémique de la pratique du *kata* dans un espace-temps donné.

La proxémique équivaut ici d'abord à une loi de perspective selon laquelle l'importance des événements, des choses, des êtres, décroît avec la distance au point « ici ». Cette loi découle de la phénoménologie de l'espace centré. L'idée de proxémique repose sur la primauté de l'« ici » et le phénomène d'atténuation avec la distance. Interviennent cependant des variations ponctuelles, en contradiction avec l'idée de continuité, par exemple, et nous essayerons de le démontrer, lorsque l'espace et le geste renforcent l'opposition entre l'Ici et l'Ailleurs, le dedans et le dehors. Le geste et le mouvement corporel pourraient introduire une atténuation comparable à une distance importante, ce qui conduit à une condensation de l'espace.

Il s'agira donc plus précisément d'approcher la proxémique en étudiant le mode de structuration de l'espace humain, c'est-à-dire les différents types d'espaces, les distances observées entre les personnages, et l'organisation de ces espaces. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, puisque l'espace n'est pas une réalité objective, si tant est bien sûr qu'il existe quelque chose comme une réalité objective, qu'il est qualitatif, de l'ordre du vécu ?

Nous nous référerons, pour répondre à cette question, à l'ouvrage de Edward T. Hall, intitulé *The hidden dimension*. La question majeure que l'auteur se pose est celle de savoir comment l'homme utilise l'espace – plus précisément, l'espace qu'il maintient entre lui et les autres, et celui qu'il construit autour de soi. Sa thèse essentielle est que cette façon qu'a l'homme d'utiliser l'espace fait partie des dimensions inconscientes, « cachées », de notre expérience. Le but qu'il se donne est de permettre aux hommes de prendre conscience de cette dimension cachée, afin qu'ils ne soient pas aliénés par elle, qu'ils puissent reprendre possession, éventuellement, de cet espace.

Selon les cultures, les individus apprennent dès l'enfance, et sans même le savoir, à éliminer ou à retenir avec attention des types d'éléments très différents pour organiser l'espace et le percevoir. De même, ils apprennent à se servir de certains sens au détriment des autres, et donc, à faire attention à certaines sensations plutôt que d'autres. Ils apprennent à organiser l'espace dans lequel ils vivent d'une certaine façon, celle que leur impose leur propre culture. Selon Hall, une fois acquis, ces modèles perceptifs semblent fixés pour toute la vie.

C'est en vertu de ce même principe qu'il est si facile de croire que l'espace n'est pas quelque chose de culturel. Nous sommes enclins à penser que l'organisation de l'espace à laquelle nous sommes habitués est l'espace tel qu'il est en soi, et n'est même pas une organisation.

Les Japonais et les Européens vivent la plupart du temps dans des mondes sensoriels différents, et ne font pas appel aux mêmes sens, notamment pour établir la plupart des distances observées à l'égard de l'interlocuteur au cours d'une conversation. Ils interprètent et combinent différemment leurs données sensorielles. Ils font donc bien une expérience totalement différente de l'espace. Ils devront organiser (mais pas consciemment) différemment l'espace dans lequel ils vivent.

Encore selon Hall, les Japonais ne sont pas du tout attentifs à la dimension acoustique de l'espace : ainsi se contentent-ils de simples murs de papiers comme écran acoustique. Les Allemands et les Hollandais ont au contraire besoin de murs épais et de portes doubles pour faire écran au bruit et ne peuvent sans beaucoup de gêne se servir de leur seul pouvoir de concentration pour se défendre contre les bruits. Cet aspect culturel de l'espace vaut aussi, bien sûr, pour l'individu : si chaque culture a son propre rapport à l'espace, chaque individu a lui aussi son propre rapport à l'espace. Si donc l'incompréhension ou la méconnaissance du caractère culturel de l'espace peut avoir des conséquences fâcheuses sur les rapports entre cultures,

notamment en menant à des conflits, l'incompréhension du caractère individuel de l'espace, peut elle aussi mener à un malaise personnel ou bien collectif. Cela peut très bien mener à des conflits ou à une absence de communication totale entre les individus prenant place dans cet espace.

D'où la nécessité et même l'urgence d'une réflexion sur l'espace, qui apparaît, plutôt qu'un cadre neutre et préétabli, comme étant avant tout une donnée à organiser, à construire.

1.5.1 L'espace dans les arts du combat

L'artiste martial peut, nous l'avons vu, s'approprier l'espace à travers son corps. Concrètement « c'est cette attitude que l'artiste martial peut avoir quand il décontracte ses muscles en élargissant sa sensation physique jusqu'à la diffuser dans l'espace. »³³ Cette sensation peut être comparée à l'impression de toucher quelque chose au lointain, comme si le corps se fondait dans l'air. « Dans cette situation, la sensation de l'être physique est plus vague et tend à se dissoudre dans ce qui l'entoure. »³⁴ Ces éléments de décontraction prennent de plus en plus d'ampleur avec l'avancement de la personne dans sa pratique du *kata*. C'est par la décontraction corporelle qu'on peut constituer un espace sensible capable de se diffuser dans l'espace. Le corps est le noyau de cette diffusion. Il s'agit de l'extériorisation immatérielle de l'énergie interne de l'artiste martial.

Le *ki*, fusion de l'énergie mentale et physique, et élément important au sein des arts du combat, se développe lorsque « le corps est perméable à la sensation de l'espace qui l'entoure ». ³⁵ Le combat, virtuel ou réel, commence donc à distance. Une distance créée par le corps et l'esprit de l'artiste martial. On parle d'une stratégie à distance

³³ TOKITSU Kenji, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions DésIris, France, 2000, p.52.

³⁴ *ibid.*, p.52.

³⁵ *ibid.*, p.55.

(perméabilité du corps) et au contact (diffusion). Afin de ressentir cette contraction de l'espace entre distance et contact, il est indispensable d'investir sa sensibilité dans l'espace. Malheureusement,

l'immédiateté du contact dans le déroulement du combat au moment de l'échange technique tend à empêcher les combattants d'investir leur attention sur ce qui articule cet espace, bien qu'ils soient sensibles au changement de la distance spatiale effective.³⁶

Le *kata* constitue donc une fois de plus la méthode la plus efficace au développement de cette sensibilité particulière par la répétition physique et la méditation. Nommer cette « contraction spatiale » est loin d'être évident, car le seul terme japonais dédié à cette sensation est lui-même partagé.

Le terme *ma* est traduit habituellement par « distance, écart, intervalle, faille dans l'espace », mais il signifie aussi « intervalle temporel, flux psychique ». Dans l'architecture japonaise, le *ma* a une double signification. Unité de mesure, il désigne l'intervalle régulier qui sépare les poteaux. Il qualifie chaque pièce par la disponibilité qu'elle offre pour différentes pratiques.³⁷

Le *ma* est compris comme un prolongement du corps qui crée entre lui-même et d'autres corps, un intervalle. Lorsque nous arrivons à élargir notre sensation corporelle dans l'espace qui nous entoure, nous pouvons sentir l'intention et l'acte de l'adversaire. Nous pensons que c'est en ce sens que l'exercice de la décontraction corporelle se rapproche de la méditation zen qui vise une réalisation de non-pensée. En effet, le développement de cette sensation dépend fortement de l'attitude mentale. Si l'on voit le bras, la main, les doigts, le corps se délimite avec le nom propre à chaque partie du corps. De cette manière, on se trouve devant une définition, une compréhension rationnelle du corps. Cette dernière définition est très différente du ressentir. Cette sensation se situe au delà de la rationalité verbale.

³⁶ *ibid.*, p.55-56.

³⁷ *ibid.*, p.69.

L'architecture japonaise porte beaucoup d'importance aux liens entre les hommes et leur habitation. C'est ainsi que généralement, en architecture, l'espace de l'habitation est constitué de sorte que les hommes se sentent bien entre eux et avec leur environnement. Les structures qui se sont avérées efficaces en la création de cette harmonie trouvent leur source dans des cérémonies ou savoir-faire très anciens, entre autres, la cérémonie du thé, qui en elle-même constitue un *kata*.

Dans le *ma* de la cérémonie du thé, l'acte des hommes qui préparent et boivent le thé concourt à une harmonie avec tous les objets qui les entourent dans l'espace conçu à cet effet.... En buvant le thé lors de la cérémonie, vous ressentirez un calme profond et une tranquillité, non pas parce que vous êtes dans la nature silencieuse, mais parce que votre *ki* se structure par la forme de tranquillité gestuelle et spatiale élaborée dans un espace préconçu.³⁸

On retrouve cette même importance de l'espace et l'organisation des objets qui s'y trouvent au *dôjô*. L'importance du lieu est telle que les mouvements qui y sont exécutés prennent une autre dimension selon le lieu dans lequel ils s'exécutent. On peut y faire les mêmes mouvements techniques, mais la sensation n'est pas la même parce que l'architecture d'un *dôjô* classique a, au cours du temps, acquis des dimensions qui correspondent adéquatement à la pratique des arts martiaux et à l'esprit de ceux qui s'exercent à la discipline. Derrière le phénomène du *ma*, existe donc le mode particulier avec lequel l'homme s'exprime, s'affirme ou se mesure, en manifestant son existence physique par une sensibilité qui déborde.

Au niveau de l'œuvre, la création de l'espace néanmoins passe par le geste, c'est-à-dire par le corps agissant dans le monde. Il est donc tout à fait concevable que les pratiques d'arts martiaux puissent présenter un caractère transitionnel. Le *dôjô* pourrait renvoyer à autre chose qu'à lui-même.³⁹ Dans l'espace du *dôjô* nous veillons à la trajectoire, la vitesse, la relation entre les corps et la relation entre le corps et

³⁸ *ibid.*, p.70.

³⁹ Se référer à la partie 3, chapitre 2, Immatérialité de l'œuvre, 2.2.2, La caverne/Le *dôjô* : Lieux d'émergence.

d'autres volumes disponibles. Veiller aux notions de fluidité, densité et équilibre nous montre que l'art martial est étroitement lié à l'endroit où il se pratique. Le *dôjô* est un lieu sacré où, par nos mouvements du corps, nous recherchons et faisons face à la vérité. Il est cependant nécessaire de montrer que la dimension corporelle peut participer activement au fonctionnement de l'espace.

L'utilisation des images est plus efficace que celle des mots. Pour ces raisons, nous pouvons penser que le *ma* est une concrétisation spatiale du *ki*. Le *ki* se manifeste aussitôt que le corps réagit, avant qu'il ne produise des symptômes visibles. Le *ma* existe en dehors de la tangibilité de ses éléments spatio-temporels. Pour avoir la clé du *kata*, il faut cultiver l'acuité de la sensation du *ki* et se faire guider en étendue et en profondeur par cette sensation. Le *ki* est au corps-esprit ce que le *ma* est à l'espace-temps.

1.5.2 Temporalité du combat ou la mise en œuvre de la fusion corps/esprit

Nous avons déjà évoqué l'importance de l'esprit dans la victoire d'un combat. C'est en effet celui-ci qui vainc son adversaire avant même le premier mouvement corporel, avant la première action portée contre l'autre. Le premier combat se situe au niveau mental. Voyons comment se déroule un combat, virtuel ou réel et en quoi la fusion corps-esprit est significative du combat.

Pour vaincre physiquement, il faut d'abord vaincre l'esprit ; ensuite, c'est en ayant vaincu le corps qu'on peut totalement vaincre l'esprit. L'esprit guide le corps mais, à un certain moment, la situation peut ou doit même se renverser. D'une manière générale, on peut atteindre l'esprit par le corps et l'esprit est susceptible d'être renforcé par la pratique corporelle. De plus, « (...) si le corps, guidé par l'esprit, accomplit un certain dépassement, il se place sur le même plan que l'esprit, on peut

alors parler d'une fusion esprit/corps. De ce fait, le corps peut vaincre l'esprit de l'autre. »⁴⁰

Si l'adversaire est troublé et qu'il esquisse un mouvement de défense dans le vide, c'est qu'il agit gestuellement face à un phénomène mental. Il s'agit là d'une erreur dans le discernement de la réalité. Réalité physique et mentale se confondent. L'esprit n'a pas su retenir le corps dans son geste erroné. C'est à ce moment précis que l'esprit de l'autre a vaincu. Le fait d'esquisser un geste inutile, montre que celui qui le trace vient de perdre, car il ne lui reste plus la possibilité de prendre l'initiative. La victoire a été construite. La victoire ne se construit donc ni par hasard ni par chance. Les spectateurs non avertis peuvent être ennuyés par une apparente immobilité qui se prolonge, tandis que les adeptes apprécieront profondément l'échange virtuel d'attaque et de défense. L'échange technique des adeptes de haut niveau est généralement court, puisqu'il est le résultat d'un long combat interne. Il s'agit là d'une des raisons principales pour lesquelles les arts martiaux de qualité sont difficiles à présenter devant le public.

1.6 LES *KATA* DANS L'ART

Théâtre, art floral, cérémonies de thé, aujourd'hui, le *kata* peut se présenter sous des formes aussi variées qu'originales. L'aspect guerrier l'a cédé à une expression souvent purement esthétique. Mais quels modèles anciens pouvons nous distinguer et appliquer par la suite à des formes artistiques contemporaines?

⁴⁰ Kenji Tokitsu, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions DésIris, France, 2000, p.46.

1.6.1 Modèles et structures issus des *kata*

Les arts martiaux ne constituent pas seulement un sport de combat et nous avons vu que leur dimension guerrière n'est plus aujourd'hui leur forme d'expression prédominante. Mais on retrouve cette forme toujours dans la défense sous différentes formes, le combat militaire ou policier et aussi dans les bagarres de rue. L'aspect utilitaire prime et la recherche des qualités culturelles des arts martiaux semble largement ignorée en Europe. Cependant les arts martiaux et plus particulièrement le *kata*, comme principe d'autoformation de l'humain, est appliqué dans des domaines multiples : L'art floral, les spectacles, la méditation, ou le bien-être général. À la base,

le théâtre *nô*, la cérémonie de thé, le *haïku* (...) ont été développés dans une société dominée par le sabre, ce qui implique une conception de la vie et de la mort différente de celle de notre époque. La sensibilité de ces œuvres culturelles a été modelée par ceux qui vivaient au temps où le sabre jouait un rôle effectif.⁴¹

Le sens profond de l'art martial japonais est inséparable de cette élaboration culturelle. Au Japon, la culture des guerriers est présente aujourd'hui sous une forme manifeste dans les arts martiaux, mais également dans d'autres formes artistiques ou/et sportives. La culture des arts martiaux est devenue un comportement, un art de vivre. On arriverait presque à codifier un ensemble de gestes utiles et nécessaires du quotidien pour obtenir des formes de *kata*. Plus précisément on peut presque former des *kata* avec ces gestes, mais il ne s'agira alors plus de *kata* au sens traditionnel du terme. Il s'agira plutôt de *kata* différents dictés par leur contemporanéité.

⁴¹ *ibid.*, p.10.

1.7 CONCLUSION : Le *kata* : gestuelle codée et équilibre spirituel

Nous avons vu que la pratique traditionnelle a cessé d'être uniquement le prolongement des gestes de la vie courante. La dimension spirituelle sort le *kata* de sa dimension sportive et guerrière. L'objectif du *kata* s'est également transformé en s'adaptant à un nouveau système de valeurs. Plus qu'une pratique corporelle, le *kata*, devient moyen d'autoformation et de bien être. Le *kata* traditionnel, formé à partir d'une gestuelle quotidienne s'éloigne de plus en plus de son siècle. Les codes changent et s'adaptent à la société dans laquelle ils s'appliquent.

Nous sommes parvenu à une conception claire du *kata*. Pour pratiquer le *kata*, issu d'une tradition de guerre, il faut en même temps développer une sensibilité et se laisser guider par celle-ci. Le *kata* devient alors un moyen de mieux comprendre ce qui se passe à l'intérieur de nous-même. En ce sens, nous pouvons dire que la pratique du *kata* forme une morale, une morale qui se situe au delà de la morale sociale ou religieuse, une morale qui prend ses racines dans notre propre expérience. Laisser émerger une sensibilité de la mémoire du *kata*, la rendre efficace en nous laissant guider par elle tout en accordant une place à la singularité dans notre façon de faire, telle deviendra la base de notre création. Nous retiendrons donc les notions de mémoire, d'efficacité et de singularité au niveau du geste et le soubassement de notions qu'elles contiennent, comme l'intention, la précision et l'idée de rituel.

Notre point de départ de création est donc le *kata*, qui nous semble comporter des éléments qui permettent de conférer du sens à la pratique contemporaine des arts de combat et, plus essentiellement, de dépasser les barrières culturelles. Les aspects psychiques, tels que le zen ou la fusion corps-esprit, encore mal connus en Occident, deviennent ainsi abordables voire applicables à une pratique, non seulement sportive, mais également quotidienne contemporaine et occidentale. Mais est-il possible de trouver un équivalent ou des équivalents du *kata* dans le domaine des arts plastiques?

La méthode d'apprentissage et la sensibilité du *kata* sont-elles applicables à la création artistique? En appliquant ces deux aspects à notre création artistique, en découlera-t-il une esthétique proche de celle du *kata*? L'expérience artistique, le faire nous montrera si le rapprochement de ces deux domaines s'avère fructueux. Le faire tournera primordialement autour de l'écriture, qui se définit, dans le cadre de notre thèse par trois notions principales, la mémoire, l'efficacité et la subjectivité. Le chapitre trois dessinera plus précisément les limites de l'écriture dans le cadre de notre recherche.



III. 1.1, *Méditation zen*, source : Palma Albert, *Geidô, la voie des arts du samouraï à l'artiste martial*, Éditions Albin Michel, Paris, France, 2001, p.113.

CHAPITRE II

TRANSPOSITION DE LANGAGE

2.1 INTRODUCTION

Avant d'entrer dans le vif de la question plastique avec l'exemple de l'écriture graphique, ce chapitre développe les problèmes que pose la transposition de langage « en soi ». Il s'agit d'un chapitre charnière entre deux domaines, celui de l'écriture corporelle, avec comme exemple le *kata* et l'écriture graphique que nous illustrerons grâce à un corpus d'artistes et par notre propre production. Le chapitre présent pose les questions de la transposition. Les réponses à fournir trouveront leur application dans les chapitres à suivre. Dans un premier temps, il est important d'expliquer l'actualisation créative d'une riche tradition, qui est celle du *kata*. Le mélange de cultures et les transformations du langage du *kata* sont abordés. Ce chapitre constitue, nous l'avons expliqué, un élément charnière entre deux parties. Comment quitter la dimension corporelle du *kata* et entrer dans le contexte plastique de l'écriture. Quels sont les enjeux d'une telle transposition ? Quels sont les mécanismes à mettre en place, quels éléments souhaitons nous transposer ? Quelles ouvertures et quelles limites avons-nous rencontrées ?

2.2 PROBLÈMES À RÉSOUDRE : les clichés, la traduction.

Depuis une trentaine d'années, on constate une invasion de l'Occident par les arts martiaux issus des pays d'Extrême-Orient. Il s'agit d'un phénomène de masse qui vient avec de nombreuses idées reçues. Ce contexte occidentalisé a comme effet de dénaturer les fondements sur lesquels cet art repose.

En choisissant comme problématique de départ le *kata*, issue du contexte des arts martiaux, nous choisissons un domaine lourd en clichés établis par ses nombreuses représentations au cinéma hollywoodien actuel et des festivals de plus en plus fréquents présentant l'aspect spectaculaire du karaté, comme le karatéka apte à briser plusieurs briques, des sauts périlleux et des costumes époustouflants. À travers notre recherche, nous proposons de définir le *kata* en tant que modèle esthétique et méthode de création en essayant de traduire ce langage riche en traditions et en codes, en une expérimentation plastique originale qui sera commentée dans la troisième partie de la thèse.

Un cadre théorique faible et nombre de fausses idées qui s'en suivent, surtout en Occident, nous permettent d'espérer que notre recherche vienne combler un vide au niveau de la connaissance du *kata*. Notre production artistique propose de mener la réflexion hors de son contexte habituel en transposant son langage dans celui des arts plastiques. Faute d'une terminologie adaptée aux réalités occidentales, nous userons de mots communs, quitte à les interroger en en affinant le sens. Ce problème de terminologie se pose, en effet, avec acuité dès que l'on aborde la littérature esthétique chinoise ou japonaise. Les concepts comme le zen, le corps-esprit, le souffle et le *kimé*, issus directement de la philosophie orientale sont intimement liés à notre pratique plastique et il s'agira de les traduire adéquatement.

Les deux champs, celui du *kata* ainsi que celui des théories et pratiques de l'écriture, impliquent tout un substrat, un soubassement où des codes, des conditionnements, et des techniques corporelles, viennent stimuler l'imagination. L'enjeu de la thèse est de dévoiler, par le rapprochement de ces deux champs d'action et de pratique et leur croisements et interférences, un langage plastique singulier.

La transposition de ces deux domaines se fait en passant par un cadre de références artistiques contemporaines, créant ainsi une situation inhabituelle, une attitude

singulière au sein de la création artistique. Ainsi émergent, dans certains arts martiaux, des perspectives esthétiques tenant compte de la beauté du moindre mouvement. Les suites de gestes dans les arts martiaux peuvent être considérées comme des expériences artistiques bien au-delà des significations codifiées. Des corps exécutant des rebondissements répétés possèdent une plasticité fascinante. Il y a un état à la fois de légèreté et d'ancrage du corps qui est antérieur à l'art. L'esthétique du *kata* deviendra un élément de transposition en vue de notre production artistique. Une esthétique, nous l'espérons, qui s'opposera aux clichés hollywoodiens du *kata* en proposant une traduction certes singulière mais adéquate et respectueuse de ses sources.

2.3 ORIENT-OCCIDENT : rencontres et découvertes

Parler d'actualité et de tradition dans les arts martiaux, c'est poser le problème de la rencontre Orient-Occident. Les arts martiaux, évidemment, sont « actuels » par leurs préoccupations physiques et psychiques. Mais quels sont les liens avec la tradition précédente. En quoi les arts martiaux peuvent-ils s'incarner dans une problématique contemporaine sans perdre leur spécificité ? En un mot, les arts martiaux demeurent-ils fidèles à leur culture en étant amenés à emprunter des procédés et des applications « occidentales » ? Citons par exemple le *zen*. Face à une mode actuelle et au spectacle qui en résulte, qu'en reste-t-il de l'essence primaire de cette pratique. Qu'en est-il du *kata* ? Après avoir été, depuis des siècles, une méthode d'autoformation de soi, pouvons nous le réduire à une esthétique ? Comment préserver la fidélité aux sources en transposant le *kata* dans un contexte de création artistique contemporaine ? Et quel rôle attribuer à ses sources ?

La question est d'importance à une époque en proie à une telle accélération de l'histoire dans tous les domaines et à fortiori dans celui des arts martiaux. Sous l'impression d'un langage commun abolissant toutes les distinctions, quelle place

occupent les arts martiaux au sein d'un courant qui tend à l'uniformisation ? Nous faisons allusion ici aux pertes qui pourraient suivre la transposition du langage du *kata* à celui de la création artistique. En se manifestant sous une nouvelle forme, quels changements le *kata* aura-t-il subi ? Pourrons nous toujours parler de *kata* ? En tentant de trouver un langage commun à deux pratiques distinctes, respectons nous les sources, voire la tradition du *kata* ?

Nous cherchons donc un accord entre tradition et modernité. Le rapport Occident-Orient illustre bien cette rencontre conflictuelle mais aussi féconde. En cherchant un accord, nous devons poser ici la problématique de l'identité. Occident ou Orient, savent que l'identité acquise en chacune de leurs parties se trouve profondément menacée par l'uniformisation. Si l'architecture, le design et le cinéma japonais nous sont en somme familiers, il n'en est pas de même de la tradition et de la pensée orientale en lien direct avec les arts martiaux. Plus généralement, les arts martiaux restent pour la plupart d'entre nous ce qu'a suscité son inestimable tradition. Il est d'autant plus important de cerner le projet de thèse, au-delà du passé prodigieux et attachant du *kata*, comme une synthèse de celui-ci et d'en découvrir les enjeux originaux dans le contexte d'une création artistique contemporaine. Il faudra à un moment donné quitter la dimension traditionnelle du *kata* afin de permettre l'émergence d'autres formes (esthétiques) et applications (méthodologiques) du *kata*. Ne prédomine alors plus le *kata* en tant que tel mais les notions qui en découlent. Ce détachement par rapport au contexte traditionnel permet l'éclosion de nombreuses possibilités créatrices. De par sa richesse culturelle, historique et esthétique, le *kata* propose de nombreuses possibilités d'interprétation et de création. Notre intérêt se porte davantage sur la notion d'écriture corporelle et graphique ainsi que sur les notions d'efficacité, de mémoire et de singularité qui en découlent.

Bien évidemment d'autres auteurs ou artistes ont rencontré l'Orient et en ont tiré des expériences très personnelles et singulières. Alors afin de mieux comprendre les

enjeux d'une rencontre avec l'Orient, prenons l'exemple de Roland Barthes et de ses quelques pages rapportées de son voyage en Chine en 1974. Roland Barthes publie dans *Le Monde*, le texte « Alors la Chine ? ». Ce texte est rédigé à partir des impressions de voyage notées par Roland Barthes sur des carnets. La rencontre avec la Chine aurait pu stimuler son plaisir des signes, comme l'avait fait quelques années auparavant le Japon. Or ces quelques pages nous disent seulement sa réserve, son silence. Son plaisir n'est pas de découvrir d'autres signes, une autre herméneutique, mais plutôt de constater une « absence de signes, de voir suspendre notre avidité de sens. » En effet, l'Orient n'est pas colorié, « la parole y garde quelque chose de «silencieux», l'«amical» reste aussi «distant». ¹

Outre le silence et la fadeur² de l'Orient, constatés par Roland Barthes, deux aspects sont considérés comme les sources essentielles qui déterminent dans une très large mesure toute l'esthétique chinoise. Il s'agit de l'écriture et la pensée de l'harmonie. «D'après la légende, l'écriture chinoise fut inventée par Cang Jie, personnage imaginaire, devin-scribe de l'empereur Jaune, possédant deux paires d'yeux. »³ Mais que signifie ce double regard ?

Ce double regard peut être compris comme la capacité de voir non seulement ce qui est visible mais également ce qui ne l'est pas. C'est-à-dire de comprendre les choses au-delà de leurs apparences. De considérer autant l'extérieur que l'intérieur des choses, afin de les comprendre dans leur totalité. Il ne s'agit pas seulement de voir les choses mais de les regarder. Peut-être que c'est ce double regard qui explique les préoccupations esthétiques majeures en Orient, tels que le vide et plein, l'invisible et le visible, le latent et le manifeste...

¹ François Jullien, *Eloge de la fadeur, A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, France, 1991, p.23.

² Pour le développement de cette notion, se référer au point 3.2 du chapitre 3 de la partie 2.

³ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.3.

Une autre explication serait le rapprochement entre l'écriture et la peinture. Deux arts distincts, qui dans la culture orientale se rejoignent sur de nombreux plans. Les Occidentaux s'étonnent parfois à la vue de certaines peintures orientales largement recouvertes d'inscriptions calligraphiées. Si l'écrit dans l'image n'est pas absent de la tradition occidentale, force est de constater que les liens entre les mots et la peinture se sont souvent établis sur un mode problématique contrairement à l'art oriental. La difficulté la plus flagrante serait l'insertion d'un texte tout en maintenant l'unité spatiale de l'image. Les peintres occidentaux ont généralement dû redoubler d'imagination pour introduire dans leur peinture ne serait-ce que leur propre signature. Rien de tel en Orient où l'incorporation du texte à l'espace pictural s'est faite naturellement, comme s'il s'agissait d'un phénomène qui allait de soi.

La quête esthétique orientale pourrait se résumer en un seul mot : l'harmonie, dont l'art est l'expression la plus accomplie. Dans cet esprit, on peut distinguer trois esthétiques majeures :

La première prône surtout l'harmonie avec la société. Elle souligne en particulier la raison, la connaissance et l'apprentissage dans l'art ainsi que sa portée éthique. (...) Encore intimement liée à la cosmologie, aux rites, à la morale et à la politique (...) La seconde insiste surtout sur l'harmonie avec la nature. Elle met l'accent sur l'importance du naturel, du spontané, de la perception directe et intuitive. La troisième souligne plus spécifiquement l'harmonie avec soi-même.⁴

Ainsi, en Orient, l'activité artistique est pour l'homme un aboutissement de l'éducation, d'un art de vivre harmonieux, avant toute autre chose.

⁴ *ibid.*, p.20.

Selon nous, il y a une proximité des expériences contemporaines de l'art occidental avec le comportement et la mentalité de l'artiste martial. Sans que l'on doive nécessairement parler d'influences, des parentés sont observables. Nous essayons d'exprimer cette proximité ressentie dans un premier temps à travers des références artistiques, tels Frida Kahlo ou Jean Degottex et par la suite à travers notre propre pratique artistique. La dimension spirituelle, voire morale et comportementale restera donc une préoccupation dans le cadre de notre méthode de création et formera ainsi un élément de transposition supplémentaire.

Dans le contexte d'une transposition de langage, les déterminismes culturels, les croyances, savoir-faire selon des préceptes philosophiques ou idéologiques orientaux et occidentaux, peuvent venir se rencontrer en des échanges, des transpositions, des déplacements, où ce qui est de l'ordre du conventionnel et du traditionnel se mute en une expérimentation, en un cheminement, une quête de dépassement de soi. Nous avons envie de dire que ces différentes traditions sont comme autant de personnes, c'est-à-dire autant de perspectives d'accès à la rencontre.

Notre projet consiste donc en la transposition d'éléments esthétiques et méthodologiques issus du *kata* vers la création artistique. La transposition se fait en créant un contexte, une situation, une attitude au sein de la création artistique.

2.4 EFFONDREMENTS ET TRANSFORMATIONS

Transposer un langage, voire bien plus, une tradition dont l'essence est difficilement traductible en mots, nécessite un recours à la pensée par images. Nous retrouvons ici la logique de l'invention de l'écriture orientale. La primauté étant accordée à la vue et moins à l'idée. Cette prééminence se traduit principalement par une double démarche : transformer ce qui est du domaine des cinq sens en vision et rendre visible ce qui est de la sphère de l'abstraction.

Le *kata* couvre autant la dimension du toucher que celles de l'ouïe et de la vision. Il s'agira de transposer et, par ce fait même, rendre accessible par les sens, la dimension plurisensorielle du *kata*. Nous espérons y parvenir grâce à une pratique artistique qui en dévoile l'esthétique. En faisant appel à différents sens, le *kata* nous renvoie à une création artistique qui propose comme résultat une œuvre qui touchera à son tour nos sens. La dimension sensorielle de l'œuvre se créera à partir des éléments esthétiques issus eux-mêmes du *kata*. Il s'agira donc dans un premier temps de rendre visible les dimensions sensorielle et esthétique du *kata*. En exemple nous pouvons citer le trait, le rythme, le mouvement, l'ancrage, l'envol ou encore le souffle.

Nous avons défini ces éléments grâce à notre propre pratique du *kata* mais également à travers l'observation d'autres pratiquants. Il s'agit selon nous d'éléments transposables dans une pratique artistique et plus particulièrement l'écriture. L'expérience que nous avons faite du *kata* est autant physique que visuelle, elle est intérieure autant qu'elle est extérieure. L'expérience de cette écriture corporelle nous mènera vers la pratique d'une écriture graphique basée sur les mécanismes corporels du *kata*, comme par exemple la répétition du mouvement. Cependant il est important de mentionner que cette écriture graphique, même si elle prend ses sources dans le *kata*, ne se restreint pas à la dimension sensorielle de celui-ci.

Outre les dimensions sensorielle et esthétique du *kata*, ce dernier comporte, nous l'avons vu, une dimension plus abstraite qui échappe aux sens. Afin de proposer une transposition de langage respectueuse de sa source, il nous faut bien cerner les enjeux du *kata* dans toute leur complexité. À part d'être une pratique physique proposant des éléments d'écriture intéressants, le *kata* est également une méthode d'autoformation. Ainsi, nous avons décidé d'appliquer la méthode du *kata* à notre propre pratique artistique en en dégagant les notions de mémoire, d'efficacité et de singularité. Il s'agit selon nous, selon notre expérience et nos observations des éléments fondamentaux de la pratique du *kata*.

Ainsi le *kata* nous propose autant une esthétique qu'une méthode à transposer. Les perceptions auditives et tactiles se font visuelles et la méthode d'autoformation trouve une nouvelle application comme méthode de création. Transposer c'est donc transformer. Nous retrouvons ici l'idée du double regard. Il ne s'agit pas de se limiter au visible mais de compléter l'image par les autres sens et la méthode qui la révèle.

L'œuvre plastique créée à partir des constituantes du *kata* ne devra cependant pas se réduire à celles-ci. Il faudra laisser la liberté à l'écriture de se transformer sous nos yeux, lui permettre de défaire l'ancrage de ses sources et de prendre son envol. La transposition de langage est une rencontre qui nous transforme autant que l'œuvre que nous créons. La transformation elle-même ne peut être simplement modélisée, elle s'opère malgré nous. De plus, la transformation est à renouveler par chacun et elle est donc nécessairement vécue de façon différente à chaque fois. La transposition de langage que nous proposons est donc à considérer comme une transposition singulière, basée sur notre propre expérience. Les éléments que nous retenons ou écartons, que ce soit au niveau de l'esthétique ou de la méthode sont les conclusions tirées d'une pratique du *kata* mais également des observations faites et des lectures effectuées.

L'angle sous lequel nous abordons le corpus des arts martiaux et sa transposition dans le domaine des arts plastiques ne porte pas à s'interroger sur ce qui est véritablement et n'est jamais condamné à changer, mais sur la cohérence qui est inhérente au changement et confère au devenir la logique de son déroulement. En découvrant une dimension singulière de cette riche tradition, nous participons à sa transformation inhérente.

2.5 LE PERPÉTUEL CHANGEMENT, LE DEVENIR

Afin de mieux comprendre la philosophie du perpétuel mouvement, écoutons François Jullien :

Sous la simplicité de ces expressions, on appréhende une conscience du réel « qui est totale et touche à l'extrême : car le monde lui-même, dans sa capacité foncière est son renouvellement « merveilleux », est-il autre chose que cette faculté de persévérer sans fin ? Est-il autre chose que ce procès qui, parce qu'il est « pur », va toujours de l'avant et ne « s'interrompt jamais ».⁵

Cette vision du monde, qui est un monde en perpétuel changement explique l'accent que met François Jullien sur les notions de force, de mouvement ou d'élan. Qui dit force, mouvement et élan, dit vie. Ce n'est pas que le monde extérieur, la nature qui serait doté de vie mais dès le début de la réflexion sur l'art de l'écriture, on a, dans les cultures orientales, considéré les caractères manuscrits comme dotés de vie. « Dans un premier temps, chaque trait a été comparé à un animal ou un élément de la nature en mouvement. »⁶ On constate, dans ce cas, que le caractère n'est plus un signe mais une unité de vie, une entité dotée de sa propre vie. Le caractère manuscrit doit posséder l'équilibre d'un être ou d'une chose surpris dans son mouvement.

Le souffle, comme nous précisions au début du chapitre, autre élément essentiel dans notre recherche, est l'élément déclencheur et rythmant de ce mouvement vital. Le rapport entre l'artiste et le monde est donc d'abord un rapport en devenir. Ni le monde ni l'artiste n'est stable ou fixe, mais plutôt en perpétuelle mutation. Le devenir se propose également comme élément de transposition. Afin de respecter la dimension vitale de l'écriture et pour rappeler l'importance accordée au souffle dans

⁵ François Jullien, *Eloge de la fadeur, A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, France, 1991, p.26.

⁶ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.178.

le *kata*, nous produirons des œuvres elles-mêmes en devenir. Ce qui respire est en vie, ce qui vit est en devenir.

2.6 CRÉATION D'UN NOUVEAU LANGAGE

Tout en illustrant l'originalité de l'esthétique du *kata* et en dévoilant la dimension abstraite, cette thèse création suggère la possibilité d'un langage commun avec la création artistique. Le vocabulaire utilisé dans le contexte du *kata* pour exprimer autant la forme que le fond, permettrait ainsi, en le transformant légèrement, d'exprimer les mêmes problématiques dans le domaine artistique. Le langage que nous souhaitons créer prend ses racines dans la pratique *kata*. L'écriture corporelle observée dans cette pratique, se définit autant par des dimensions esthétiques que programmatiques. Elle ouvre la voie aux découvertes, aux transformations et aux surgissements. L'esthétique et la méthode du *kata*, une fois appliquées à la création artistique, prennent forme sous une écriture graphique qui rend visible l'esthétique du *kata* et se définit par les notions de mémoire, d'efficacité et de singularité. Nous espérons que cette expérience saura contribuer à ouvrir de nouveaux horizons.

Afin de construire un nouveau langage, nous allons dans le cadre de cette thèse, nous concentrer sur les aspects dits « artistiques » de cette tradition corporelle. À cet effet, nous allons rapprocher le *kata* d'éléments venant du théâtre balinaï en nous appuyant sur les textes théoriques d'Antonin Artaud. Il s'agit d'un rapprochement qui permet de mieux adapter le langage corporel au langage plastique. L'écriture corporelle et l'écriture graphique se rejoignent par l'esthétique certainement, mais également par l'efficacité du geste, la mémoire de celui-ci et la singularité du trait. Nous élaborerons cette idée plus en profondeur au chapitre prochain.

En retirant aux arts martiaux toute intention d'efficacité martiale et toute codification, qu'en reste-t-il ? Une calligraphie du geste. Si nous y ajoutons le sentiment sacré que

nous inspirent les gestes primordiaux, les émotions immémoriales du recueillement, de la prière, de l'amour ou de la célébration, nous commençons à percevoir les bases d'un nouveau langage. Un langage né du métissage de plusieurs expériences personnelles qu'il s'agit de revisiter et de réinventer à travers un mouvement adapté à la création plastique. Mais de quel mouvement parle-t-on ? La gestuelle martiale nous apprend l'élasticité et la souplesse sans déracinement, entre ancrage et envol. La pratique plus intériorisée des arts martiaux nous fait vivre, respirer et crée un mouvement spontané indépendant de la volonté, lieu de tous les possibles. Le déploiement du geste exprime un état intérieur. Le geste est alors un mouvement dépouillé de toute intention martiale et devient une gestuelle naturelle et intuitive. La force créatrice habite le mouvement qui est en devenir et en transformation.

2.7 CONCLUSION : Actualisation créative d'une riche tradition

Nous avons vu que la transposition de langage s'effectuait autour de deux axes principaux, celui de l'esthétique et celui de la méthode. L'esthétique se situe au niveau de l'écriture corporelle du *kata* et sera transposée en écriture graphique dans notre production artistique. Les deux types d'écriture ne se définissent pas seulement selon des aspects esthétiques comme le trait, le geste ou le souffle mais également par les notions d'efficacité, de mémoire et de singularité, inhérentes à la pratique du *kata*. La méthode retenue par le *kata* est celle de l'autoformation par la répétition, en vue d'une transmission des qualités acquises.

Notre pratique artistique se basera donc autant sur des éléments esthétiques que méthodologiques du *kata*. Les éléments retenus ne seront ni exclusifs ni fixes. Ils se trouvent en perpétuelle transformation. La transformation faisant partie intégrante de la problématique de transposition.

Par analogie nous avons conclu une possible ressemblance entre *kata* et création artistique. À travers notre recherche nous partons à la découverte de ces ressemblances et essayons d'en tirer des conclusions pertinentes au niveau de notre création artistique. Nous tentons ainsi d'instaurer un rapport de similitude entre deux domaines différents, celui du *kata* et celui de la pratique artistique. En partant du *kata*, nous sommes à la recherche de valeurs et de fonctions équivalentes dans le domaine des arts plastiques.

Un point essentiel de l'expérience du *kata* réside dans la « transmission de l'esprit ». Cet esprit est celui qui habite l'artiste et par conséquent, l'œuvre. L'œuvre graphique n'est finalement qu'un support de transmission, un moyen, le réceptacle d'une expérience vécue et vérifiable, dans la mesure où autrui peut l'actualiser et revivre. L'artiste, effectuant une première actualisation, une appropriation de l'univers qui l'entoure, cède la place au spectateur qui admire, lit et éventuellement écoute à son tour.

Nous voici face à une expérience en constante mutation. Il nous faut essayer de saisir l'essentiel, de rendre visible l'invisible, créer des images pour rendre l'indicible, transposer un corpus abstrait en une manifestation concrète. Il nous faut transcender toute actualisation générale et la rendre singulière. Car, contradictoirement, toute actualisation est en même temps limitation. L'œuvre marque pour un instant l'exclusivité face à tout devenir. Malgré son devenir, l'œuvre ne sera jamais que cette saveur-là, une saveur singulière, mélange subtil d'efficacité et de mémoire de l'artiste.

Les éléments de transposition sont nombreux. Important est de souligner qu'il s'agit d'éléments esthétiques et méthodologiques issus du *kata*. Les éléments sont choisis à partir de notre propre expérience. Les éléments transposés trouvent une nouvelle application au sein de notre production artistique. L'esthétique et la méthode de

création sont en devenir et donc ouvertes aux éventuelles transformations exigées par le processus de création. Le processus de création, basé sur la méthode d'apprentissage du *kata*, est ainsi à considérer comme une mise en situation permettant l'émergence. Il s'agit d'un processus de révélation. Ce qui appartient au devenir ne peut être appréhendé que par l'engagement sur la voie.

CHAPITRE III

CORPS EST GRAPHIE : De l'écriture corporelle à l'écriture graphique

3.1 INTRODUCTION

Les notions de mémoire, d'efficacité et de singularité, déduites intuitivement à partir du *kata* (une pratique corporelle), sont-elles applicables à une pratique graphique? Afin de répondre à cette question nous proposons une transposition des observations faites au niveau de l'écriture corporelle du *kata* vers l'expérimentation d'une écriture graphique basée sur la mémoire, l'efficacité et la singularité. Entre conventions et inventions, le corps tout autant que l'écriture nous proposent des cadres théoriques riches qu'il s'agit d'analyser et voir ainsi si des recroisements ou transpositions sont possibles. Ce chapitre se présentera donc en deux parties, l'une répondant aux questions de l'écriture corporelle et l'autre répondant aux problématiques posées par l'écriture graphique. Le cadre artistique choisi nous propose de découvrir le théâtre balinais selon Antonin Artaud, le brouillon d'auteurs, le journal de Frida Kahlo, la peinture de Jean Degottex et la calligraphie. Ces références vont-elles nous livrer des réponses à la question : Corps *et* ou *est* graphie ?

3.2 ÉCRITURE CORPORELLE, LA CHORÉGRAPHIE

Le *kata* et l'écriture sont les dimensions de notre recherche, que nous voulons explorer plus profondément afin de dévoiler les points communs entre l'écriture corporelle et l'écriture graphique. Ce qui importe est la pratique corporelle qui se situe entre corps et graphie. Le cadre théorique d'Artaud et ses écrits sur le théâtre balinais nous proposent des outils très utiles à cet effet. Il nous proposera d'approcher

l'écriture corporelle comme un théâtre dansé. Selon Artaud, s'il y a de la parole, il y a également du corps, un corps qui s'invente au fur et à mesure. Les gestes sont codés mais librement composés.

Cependant, un premier lien entre écriture corporelle et écriture graphique est établi par la définition de la *chorégraphie*, donnée par Claudia Jeschke. Nous apprenons que :

(...) le terme chorégraphie apparaît pour la première fois en France sous le nom de *Orchésographie* et désigne la description des pas et des figures de danse au moyen d'abréviations conventionnelles. Dans sa forme actuelle, chorégraphie fait référence au grec *choros* qui signifie à la fois danse en cercle, lieu réservé à la danse, groupe de danseurs et graphe écriture. C'est au cours du XVIII^e siècle que le sens du mot change. Il renvoie maintenant à l'invention et à la composition de pas et de figures.¹

Les Japonais de leur côté n'ont pas deux termes distincts pour désigner l'acteur et le danseur, ce qui complexifie la définition donnée à *chorégraphie* et plusieurs penseurs du théâtre contemporain hésitent à les catégoriser. Eugénio Barba affirme dans son dictionnaire d'anthropologie théâtrale :

(...) je parle indifféremment d'acteur et de danseur... Les principes de vie que nous cherchons ne tiennent aucun compte des distinctions que nous faisons entre « théâtre », « mime », « danse ». Ces distinctions sont par ailleurs approximatives y compris pour nous. (...) La rigoureuse distinction entre le théâtre et la danse, caractéristique de notre culture, révèle une coupure profonde, un vide de traditions qui risque sans cesse d'attirer l'acteur vers le mutisme du corps et le danseur vers la virtuosité.²

¹ Claudia Jeschke, Le corps représenté. Les stratégies de la dramaturgie et de la chorégraphie dans la danse, in *Protée, « Gestualité »*, vol. 21, n°3, 1993, p.p 20-21.

² Eugénio Barba et Nicola Savarese, *Introduction, Anthropologie théâtrale*, in *Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Bouffonnerie n°32-33, Bouffonneries-Contrastes, Lectoure, France, 1995, p.12.

Comment appliquer la notion de chorégraphie au *kata* ? Il est important de considérer la notion de corps et les problématiques qui y sont liées. Quel est ce corps dans un espace et un temps donnés ? Nous avons abordé le corps de l'artiste martial dans le premier chapitre et nous allons dorénavant nous concentrer sur les théories du corps scripteur.

3.2.1 Le corps entre convention et invention

Sous prétexte que le *kata* représente « l'indicible », on le sépare souvent du discours ou on le dispense de commentaires. Si commentaire il y a, il repose en général sur le discours du maître et sur l'aspect technique ou historique du *kata*. Pourtant, le corps et son mouvement constituent un élément essentiel du *kata*. D'un côté, l'analyse sémiotique permettrait d'étudier la poétique (les formes), le temps, le style et la composition du *kata*. D'un autre côté, l'analyse du mouvement permet d'orienter le regard sur le corps en mouvement – en l'occurrence la matière première du *kata* –, à travers des notions spécifiques à la chorégraphie telles que le souffle, le poids et le flux³. C'est dans le dialogue entre ces deux champs d'analyse que nous souhaitons définir le corps de l'artiste martial comme poétique.

Le corps de l'artiste martial s'avère donc un instrument complexe, difficile à comprendre, à saisir, à manipuler et à maîtriser pour celui qui s'exerce au *kata* (ill.3.1). Il demande un gros travail à l'artiste martial pour parvenir non seulement à une certaine maîtrise mais également à une conscience globale de soi. C'est pour cette raison que le *kata* ne peut fonctionner selon un dualisme traditionnel occidental qui sépare le corps de l'esprit et de la pensée. En *kata*, les deux forment un tout étroitement imbriqué. Le corps et son mouvement ne sont non seulement considérés

³ En effet, le sens ou la pensée du *kata* ne vient pas se surajouter comme figure métaphorique ou comme supplément narratif mais se constitue d'emblée à travers les premiers partis pris corporels de la composition *chorégraphique* du *kata*. Les résonances de la pensée du corps se font sentir dans le corps même.

comme un champ de relation au monde, mais également comme un instrument de savoir, de pensée et de connaissance. Selon nous, le *kata* utilise le corps comme un outil de réflexion. À travers la connaissance du corps et du mouvement, les artistes martiaux exposent leur position sur le monde, leur rapport au monde. Le corps est ainsi un outil de connaissance et de sensation que le *kata* ne cesse d'explorer.

Au fil des années, le but aurait pu être l'invention d'un corps nouveau, adapté à une société occidentale contemporaine et ce au sein même de la pratique du *kata*. Mais le « nouveau » est-il toujours un critère d'évolution ? Alors si l'artiste martial d'aujourd'hui n'invente pas un nouveau corps, du moins il peut approfondir ses connaissances pour faire de son corps un projet lucide et singulier et inventer sa propre *poétique*. Car les champs de la pratique, de l'enseignement et des philosophies corporelles sont sans cesse en mutation.

3.2.2 Le corps en mouvement : poésie et sensations

Dans une logique de l'écriture, nous considérons le corps et son mouvement comme texte corporel avec une intention poétique. Le *kata* consiste à approcher et comprendre le corps, le sien et celui des autres (ill.3.2). Les méthodes et savoirs sur le corps sont multiples, ils s'organisent souvent à travers l'observation visuelle et l'image mais aussi et surtout à travers l'observation tactile par le biais des sensations. En effet, le travail à deux avec un maître ou autres disciples permet de révéler son propre corps, non seulement à travers l'image de l'autre mais surtout à travers l'expérience de la relation à l'autre. Ainsi, le travail avec un adversaire correspond à une recherche de soi.

Mais la visualisation du corps au *kata* ne s'effectue pas seulement de manière optique, mais relève aussi d'une vision intérieure qui mêle l'organique et l'imaginaire, le corps et l'esprit et relie le mouvement à l'idée. C'est la pensée,

l'esprit qui régit et coordonne le corps. Le *rei*⁴ (ill.3.3) incline à la rectitude et à la concentration qui favorisent le don de soi et le respect d'autrui. D'ailleurs, la vision ne suffit pas pour appréhender le *kata*, mais elle se combine avec les autres champs sensoriels. Le tactile représente le sens le plus développé au *kata*, il s'allie avec la vision afin de cerner, saisir, comprendre le corps. La main peut ainsi « voir » le corps d'un partenaire ou une partie, une surface du corps, elle peut l'appréhender, le saisir. Le corps est ainsi touché et touchant, tactile et visible, vu et voyant⁵. Le corps se structure comme un réseau traversé par les sensations.

Comme un texte rédigé, reformulé et corrigé à travers le processus de création, le corps est sculpté à travers les techniques du *kata*. L'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps (comme le souffle), ont été re-visitées, parfois détachées ou détournées par la pratique du *kata*, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles. Du mouvement surgit alors une présence.

3.2.3 L'écriture comme métaphore du corps

Les arts martiaux font du corps le lieu même d'une performance, un lieu d'écriture et de lecture et le situe au delà du mythe du contrôle de soi. En comparant les gestes du *kata* à ceux du théâtre balinais et en considérant cette dimension « scriptale » ou voire même graphique, on parlera de lignes qui se nouent en figures, ou de lignes qui se dirigent en plusieurs directions. Le théâtre balinais peut donc facilement, et dans l'esprit d'Artaud, être considéré comme une œuvre graphique.

⁴ Salut effectué dans un profond recueillement avant et après une session d'arts martiaux.

⁵ cf. Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*

Monique Borie souligne :

Les mots s'inscrivent dans le vaste processus d'un langage où tous les moyens concrets d'action sont utilisés « dans leur totalité », au sein d'un spectacle explorant la matérialité des gestes, mais également celle des sons et de la parole. Et comme pour souligner qu'à tous les niveaux il s'agit d'une expression qui se fonde sur les signes dans l'espace, Artaud introduit une fois de plus ici la référence à la peinture. (...) Artaud rêve d'un vaste système de « mise en signes », pourrait-on dire (...) où chaque signe aurait valeur de symbole – symbole dont Artaud voudrait à la fois exprimer la dimension secrète (le langage chiffré), le caractère de dessin dans l'espace (le signe hiéroglyphique) et le caractère rythmique (la notation musicale).⁶

Or, par rapport à cette assimilation de geste dansé à une graphie dans l'espace qui serait typique du théâtre balinais, il semble nécessaire de rétablir la notion d'artiste martial en inscrivant son corps dans une quête philosophique, spirituelle, artistique et scientifique, ce qui le distingue du corps danseur ou théâtral. Le corps de l'artiste martial ne peut être compris comme un signe mais plutôt comme un ensemble de signes qui, par un processus de décryptage, nous permet d'accéder à un sens. Les signes corporels sont multiples et on parlera autant de signes du langage, de signes gestuels et comportementaux. Le corps est soumis à ce réseau de signes qui le conditionnent, le façonnent et le donnent à voir. Le corps de l'artiste martial est le seul instrument d'un langage possible et sa seule façon de communiquer. Support, véhicule d'expression, le corps est écriture. Nous proposons d'établir une métaphore du corps comme écriture.

Intéressons nous à la dimension esthétique de ce corps-graphie. Les traits graphiques corporels sont à peine définis, souvent ils ne sont pas indentifiables. Parler de geste comme trait, c'est parler de l'artiste martial comme corps scripteur. Le dessin de ce corps scripteur, se détache de ce qu'il représente une fois qu'il a accompli sa mission.

⁶ Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Éditions Gallimard, Paris, France, 1989, pp.284-285

Le corps devient ainsi une matérialité du langage corporel, celle qui traduit les pensées et les émotions en images. L'écriture qui fait corps, représente les images d'un langage poétisé. Le corps devient également écrivain, qui investit tout son être, à la fois son corps et l'esprit. Le corps scripteur s'efforce de faire ressortir l'essence des choses et non simplement leur ressemblance formelle. Par exemple, le corps de l'artiste martial inscrit de façon très singulière, dans ses gestes et ses mouvements la mémoire du *kata*, l'histoire de sa transmission et de son apprentissage, ainsi que les transformations qu'il a subies.

Ce n'est qu'après un long processus de métamorphoses corporelles et mentales que l'écriture devient un art. L'écriture devient alors expression abstraite de sentiments et d'émotions, un art martial singulier et graphique. Dans cette expression dorénavant artistique, nous distinguons divers aspects qui seront transposés à notre production artistique. Du point de vue esthétique nous allons garder les exemples de régularité ou d'équilibre. En ce qui concerne la méthode nous retenons l'harmonie, l'élégance, la rigueur, ou encore la créativité... Nous voyons qu'au delà de la métaphore, l'écriture corporelle peut témoigner de l'identité de l'homme, de sa singularité. En transposant l'idée d'identité dans le cadre de la production artistique, il faudrait alors considérer qu'en créant une œuvre, nous écrivons notre propre personne. Nous traçons en quelque sorte notre autoportrait. L'écriture graphique devient image.

3.2.4 Antonin Artaud, le théâtre balinais et l'hiéroglyphe

Nous souhaitons dans le cadre de l'écriture corporelle évoquer quelques notions présentes dans les écrits d'Antonin Artaud afin d'approcher le corps métaphorique de l'artiste martial d'un corps hiéroglyphique de l'acteur balinais. Artaud sent dans le théâtre balinais, un état d'avant le langage qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements, mots. Artaud pense retrouver chez les Balinais les sources magiques d'un théâtre sacré, celui de l'utilisation poétique,

musicale et plastique de l'espace. Les gestes des acteurs décrivant dans l'espace les lignes d'un corps réinventé influenceront durablement ses propres recherches. Le théâtre d'Artaud n'est donc pas basé sur le mot. Il innove un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Le langage du théâtre balinais est codifié. Il s'agit d'un théâtre dansé fondé sur le drame. Il est narratif. Il s'agit d'un langage des correspondances. Il y a en effet une correspondance entre le chant et la musique. L'ouïe et la vue sont interpellés de façon égale.

Les acteurs sont comme des hiéroglyphes⁷, car ils sont incompréhensibles au premier abord. En recherchant tout ce qui peut s'exprimer au-delà des mots, tout ce qui peut être exprimé dans l'espace, dans les sons ou dans la musique, Artaud constate que le théâtre balinais possède son propre langage. Elle touche le spectateur à tous les niveaux grâce à un langage plastique.

Si les acteurs balinais sont qualifiés « d'hiéroglyphes animés », c'est d'abord parce que leurs corps qui bougent sont revêtus de « vêtements symboliques » qui ont un caractère concret et sont en même temps des signes spirituels. Par le costume de l'acteur, dessiné selon des lignes, se crée, nous dit Artaud, comme une géométrie en quelque sorte détachée de la nature, qui nous renvoie à elle, tout en en donnant une image plus abstraite.. Ainsi se constitue par les mouvements de ce corps charnel vivant mais déjà épuré, et en partie abstrait, une gestuelle qui peut, elle aussi, être qualifiée d'hiéroglyphe dans la mesure où elle nous offre quelque chose qui est à mi-chemin entre le sensible et l'abstraction.⁸

⁷ La notion d'hiéroglyphe est très présente chez Valéry, qui pour échapper à la limite de l'écriture, invente un autre système de signes que le langage ordinaire : c'est le hiéroglyphe. Il invoque cette écriture particulière dans trois domaines : celui de la danse, de la littérature et du rêve. Déjà au XIX^e siècle, Hegel a considéré le hiéroglyphe comme une écriture non-phonétique, à la différence de l'écriture alphabétique et phonétique.

⁸ Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Éditions Gallimard, Paris, France, 1989, p.290.

Chez Artaud, le mot « hiéroglyphe » est utilisé pour exprimer le mouvement du corps dans son action, en même temps, il montre que l'acteur joue le rôle d'un « signe » sur la scène. Le corps de l'acteur représente pour une personne extérieure à la culture balinaise, un signe inconnu, il s'agit donc pour de nombreux spectateurs de décoder ce signe. L'acteur est un être « suggérant » avec une écriture corporelle qui évoque un sentiment ou une image et dans ce sens l'incorporation visuelle d'une idée. Le théâtre balinaise n'est plus une simple représentation d'un scénario; elle ne se contente pas de l'écriture sur papier. En face d'un *kata*, le rôle d'un spectateur non-averti serait de décrypter ce que signifient les coups, les frappes, les déplacements au sol, la respiration, les sauts... L'écriture corporelle de l'artiste martial suggère ainsi de la même façon que celle l'acteur balinaise des idées. A la fin, le *kata* semble se transformer, aux yeux du spectateur, en image. La physionomie et les gestes de l'artiste martial expriment des sentiments. L'acteur balinaise représente sur la scène un hiéroglyphe, lettre figurative qui n'est pas phonétique; l'artiste martial possède des mains et des pieds qui semblent parler.

Attiré par le théâtre balinaise, Artaud propose dans ses écrits un rapprochement, voire une transformation des personnages et des objets en hiéroglyphe, écriture purement plastique, qui a une valeur picturale. Le hiéroglyphe, exprimé par le corps de l'acteur, n'appartiendrait pas au langage ordinaire. La prédilection pour le hiéroglyphe chez Artaud s'allie à la recherche du langage. Ce langage recherché, l'Artaud le trouve sous forme d'un théâtre dansé. Un langage dans lequel parole et corps fusionnent. La danse, le masque, le costume, le jeu, sont présents de façon égale. Ce n'est pas d'un théâtre écrit où l'écriture dominerait mais d'un théâtre issu de la tradition orale.



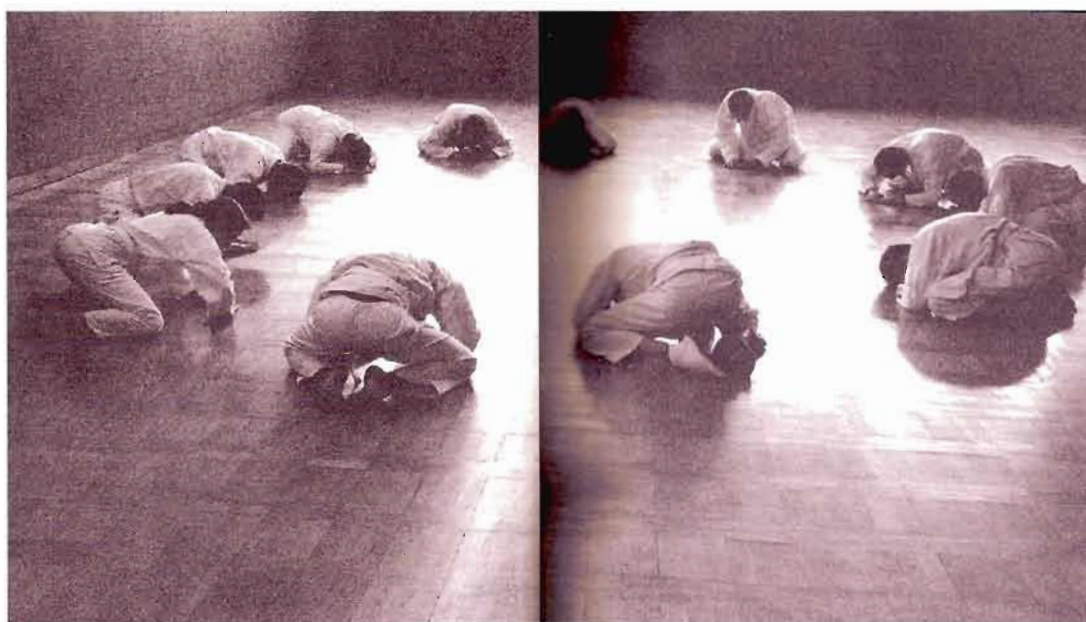
Entraînement des écoliers devant le château de Shuri vers 1936

III.3.1, Source : Tokitsu Kenji, *Histoire du Karate-Do*, Éditions SEM, Paris, France, 1993, p.16



Entraînement à Okinawa, première moitié du xx^e siècle

Ill.3.2 Source : Tokitsu Kenji, *Histoire du Karate-Do*, Éditions SEM, Paris, France, 1993, p.10



III.3.3, Source : Palma Albert, *Geïdô, la voie des arts du samouraï à l'artiste martial*, Éditions Albin Michel, Paris, France, 2001, p.p.30-31

3.3 ÉCRITURE GRAPHIQUE

Partant de l'hypothèse sur l'écriture selon laquelle tous les caractères sont dotés de vie, la deuxième partie de ce chapitre s'intéresse à l'écriture graphique. La sémiologie et l'esthétique nous offrent les concepts opératoires afin de situer l'écriture entre le lisible et le visible.

Nous sortons dorénavant du domaine des arts performatifs pour entrer dans le domaine de l'écriture graphique, qui reste néanmoins en lien très direct avec la notion de corps. Le corps *devient* graphie. Une écriture qui se situe, selon nous, entre une convention établie que l'on peut décrire par des théories sémiologiques, entre autres, et la métaphore, qui représente une stratégie utilisée à différents niveaux de la création artistique.

3.3.1 L'écriture entre convention et invention

Traditionnellement, il est admis que l'écriture repose sur un certain nombre de règles explicites formant l'un des fondements de la cohérence du texte. Dans notre culture occidentale, ce qui est de l'ordre du texte est alors considéré comme relevant des règles, alors que ce qui est de l'ordre de la création ou de l'interprétation est lié à des contingences, le hasard n'affectant pas le sens profond d'une œuvre. Se pose alors la question du rapport des conventions de l'écriture avec la cohérence de l'œuvre graphique que nous souhaitons créer.

Doit-on percevoir des modes d'organisation clairs, à défaut d'être explicites, ou bien ne peut-on revendiquer un mode d'accès créatif, intuitif, immédiat à l'œuvre graphique?

Nombreux sont les écritures qui ont commencé par des « dessins ». Ces dessins prennent leur source dans un objet concret et sont représentés de façon plus ou moins reconnaissable. Ce n'est qu'avec l'évolution de l'écriture et donc avec les transformations qu'elle a subies, que l'écriture est devenue un ensemble de signes ne renvoyant plus à aucune réalité extérieure. Prenons comme exemple la lettre « a », qui ne ressemble à aucun objet dans l'univers, et n'est rien d'autre, en tant que signe, que ce qui n'est confondu avec aucune des vingt-cinq autres lettres de l'alphabet. Quelque chose qui est de l'ordre de la convention, c'est-à-dire qui est hors sens, forme l'écriture.

À travers notre production artistique nous essayons de retrouver cette ressemblance perdue, non pas de la chose, mais d'un univers intérieur. Il s'agit d'explorer une écriture graphique qui puisse être « lue » ou plutôt « ressentie » par n'importe quel lecteur, dès lors qu'il s'agit simplement d'associer un mot, un sentiment, une odeur, un son à cette écriture graphique. C'est-à-dire que d'un seul « mot » le « lecteur » peut en déceler plusieurs. L'esprit inventif se situe autant chez l'artiste (étant le rédacteur et par conséquent premier lecteur) qui crée ces mots, que chez le récepteur qui les transpose dans son propre langage.

Notre volonté d'« inventer » une écriture est liée au fait que tous les mots ne désignent des objets concrets. Ne serait-il pas absurde que de vouloir représenter de l'abstrait par du concret ? Notre écriture graphique représente des idées ou des sentiments plus ou moins abstraits, résultant de la combinaison d'éléments simples (taches, traits, lignes, points, formes, couleurs...). Les images qui en résultent peuvent être considérés comme des devinettes directement issues de notre esprit inventif. Notre écriture enregistre des sentiments et les rend visibles.

La question du rapport de l'imaginaire et de la ressemblance se pose alors. Le ressemblance effective devrait-elle être liée à la ressemblance formelle ? Selon nous

le contraire serait le cas. La ressemblance formelle à l'objet viendrait voiler voire distraire de la ressemblance effective établie entre artiste et image dans un premier temps et image et spectateur dans un second temps. La ressemblance effective est présente dans le visible et ne nécessite pas le lisible pour sa compréhension. Ainsi l'écriture graphique peut faire apparaître la chose ou le sentiment en effaçant la lisibilité au profit de la visibilité (même abstraite). Grâce à la non-ressemblance formelle à l'objet, il y a une dimension de plaisir qui résulte de la reconnaissance de ce qui transparaît de la réalité de l'artiste. Ce plaisir se manifeste également dans les yeux de l'artiste au moment de la création artistique.

Cependant il ne faut pas considérer l'écriture graphique sans ressemblance formelle comme étant une écriture universelle. Ceci peut paraître paradoxal mais il s'agit au contraire d'une écriture très singulière, qui éventuellement par sa singularité peut atteindre un grand nombre de personnes mais ce qu'au niveau émotionnel. Notre écriture est porteuse de particularités, d'éléments singuliers qui nous appartiennent.

3.3.2 Esthétique du trait : entre le visible et le lisible

D'un seul jet, quelques images, quelques mots, quelques lettres, à la limite entre lisibilité et visibilité, suffisent à traduire la réalité interne des choses selon le principe: « un trait de plus ne vaut pas un trait de moins ; l'intention est élevée, le monde des traits diminue ». ⁹ La vitesse d'exécution, le rythme, le graphisme, tout concourt à la réalisation d'œuvres étonnantes au style dépouillé.

Exprimer la ressemblance extérieure n'est plus une priorité. L'emplacement de l'ombre et de la lumière fera porter l'accent sur les points et les lignes. Nous voyons que la maîtrise du geste constitue une exigence commune aux arts martiaux et à

⁹ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.50.

l'écriture. Il s'agit en effet d'un des éléments transposés à partir du *kata*. Afin de garantir la ressemblance intérieure au corps scripteur, le trait ne tolère ni retouche, ni reprise.

Ainsi nous prenons en compte les risques qu'implique le tracé, risques de manquer le geste, de ne pas maîtriser le trait, etc. Nous valorisons par conséquent des aspects souvent qualifiés de péjoratifs, telles que la simplicité, l'effacement, la maladresse, la naïveté, le bizarre, le grotesque et même le laid, en réaction à une recherche trop formelle.

Dans la tradition, le « raté » est donc considéré comme un vecteur d'expression et de vérité. On apprécie en premier lieu la force, la puissance, le tracé qui semble traverser le papier. Cela dit, les critères de l'élégance, de l'harmonie ou de la fluidité, qui se rapprochent davantage du beau, comptent également. Mais ils ne sont pas primordiaux, contrairement à la force, à l'élan vital, au dynamisme du tracé. Dans la première règle de la peinture appliquée au tracé, « la résonance des souffles qui donne vie et mouvement », le terme « souffle » porte pour le dynamisme, la tension du tracé, et le terme « résonance » sur sa réalisation harmonieuse. Vie et mouvement sont ce vers quoi ils doivent tendre.¹⁰

Nombreux sont les artistes qui n'hésiteront pas à prendre de nombreuses libertés avec les caractères (ajout ou suppression de points ou même de traits, inversion de la place de certains éléments...) et iront même jusqu'à écrire des caractères erronés pour sauvegarder un effet esthétique.

Nous voyons que souvent, on trace un caractère d'un seul trait et, parfois même, une colonne de caractères d'une seule application du pinceau en liant ceux-ci entre eux. L'exécution, qui exclut tout repentir, suppose rapidité, audace et spontanéité. On imagine mal qu'une écriture hésitante puisse créer cette dynamique gestuelle.

¹⁰ Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.166.

L'écriture est l'expression même de la force, du dynamisme, du rythme. Elle est orientée. Les artistes que nous découvrirons dans notre cadre de références ne sont pas les premiers à s'intéresser à l'art de l'écriture.

Il convient de remarquer que les modifications successives de support de l'écriture se font toujours dans le sens d'une plus grande facilité dans l'acte d'écrire. A la différence des scribes égyptiens et sumériens qui cherchaient à écrire plus rapidement sans tenir compte apparemment de l'effet visuel du texte, leurs homologues chinois prêtaient toujours une attention soutenue non seulement à la beauté du trait et à l'équilibre de chaque signe, mais aussi à l'harmonie du texte dans son ensemble.¹¹

De plus en plus souvent, on brise les règles de la régularité, on n'obéit plus qu'aux principes de spontanéité, de vivacité et de créativité. Exécutée avec rapidité, une œuvre graphique constitue une expression libre et pulsionnelle de la « beauté » des lignes pures. Dans de nombreuses œuvres, on remarque que les artistes choisissent un style d'écriture qui vient renforcer même le sens du texte ou de l'image.

Avant d'aborder la question plus en profondeur parmi les références artistiques, c'est à ce niveau ci qu'un premier rapprochement avec la calligraphie s'impose. «Calligraphie», en français, vient de l'expression grecque kallos-graphêin, qui signifie « écrire de manière belle ». ¹² Or dans les cultures orientales, il n'est pas question de beauté. « L'art de l'écriture n'est pas fondé sur le développement ou sur l'appréciation de formes décoratives ou plaisantes à l'œil, mais sur les possibilités techniques et plastiques de l'écriture de tous les jours. » ¹³

Cette recherche de la précision, de l'élégance et de l'efficacité du trait est également présente dans les œuvres que nous citons au sein de ce chapitre. Malgré l'absence

¹¹ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.18.

¹² Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.4.

¹³ *ibid.*, p.4.

d'une ressemblance extérieure à la calligraphie, ces écritures en rappellent néanmoins la résonance intérieure. L'amplitude du geste est repérable ainsi que la rapidité et l'efficacité de son exécution.

Même les scribes égyptiens, en créant l'écriture démotique, n'ont retenu qu'un seul critère : la rapidité d'écrire. Il en résulte que l'écriture démotique, qui s'écrit horizontalement, est riche en ligatures au point que plusieurs traits finissent souvent par se confondre en un seul, rendant la lecture très ardue.¹⁴

Un des critères qu'on reconnaît d'ordinaire pour faire le plus ouvertement coupure entre le lisible et le visible, tient à la mise en question de l'achevé. Par la suite, on questionne le statut et la valeur possible de l'inachevé. La lisibilité serait elle le résultat, l'achèvement d'une œuvre ? Et le visible ne serait-il présent que dans l'inachevé ?

L'artiste qui renonce au fini, annonce qu'il y voit comme une mort de son génie inventif. Ce fini estomperait ce que l'œuvre a de plus virulent et d'effectif. Le choix de garder l'œuvre à son état d'alerte, de tenir ce qu'on appelait communément l'esquisse, non plus pour une étude ou un schéma préparatoire, mais pour une œuvre à part entière, et même plus entière que ne le serait l'œuvre achevée, n'est pas qu'un défi. Si l'achèvement est vécu quelque part comme un enfoncement, c'est que l'œuvre est à son lever, comme un avènement opérant. Or, l'esquisse maintient l'œuvre au plus près de son invention et dans la tension de ce surgissement. Comme nous l'indique André Malraux, « Une œuvre faite n'est pas nécessairement finie, une œuvre finie n'est pas nécessairement faite »¹⁵

¹⁴ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.17.

¹⁵ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris, p.56.

Voici désormais que, le faire se trouvant détaché et libéré du fini, l'œuvre est sortie de son conformisme et est rendue à sa vocation : non de spectacle attendu ou de grand cérémonial, mais de tentative en cours. Considérer l'esquisse en tant qu'œuvre à part entière, c'est modifier radicalement les catégories qu'une œuvre achevée met en jeu. C'est d'abord appeler à considérer l'œuvre, non plus comme un état, à titre de résultat, mais comme le moment d'un processus, ce moment optimal, éminent, étant à préserver dans son suspens.

Mais ne s'y ajoute-t-il pas davantage encore que ce risque de perdre en complétant ? Car en nous découvrant le pouvoir de l'incomplétion, l'esquisse nous fait éprouver la richesse infinie de l'indéfini ou la fécondité de l'au-delà et du possible.¹⁶ Il s'agit de trouver l'instant qui révèle ce qu'il y faut de vacant pour que l'œuvre se maintienne active et puisse continuer de s'exercer. Les images inachevées peuvent être l'objet d'une admiration plus grande que des œuvres terminées, car en elles on peut observer les traces de l'esquisse et la conception même de l'artiste. On ressent alors le regret que la main de celui-ci ait été arrêtée en plein travail. « Le stade de l'esquisse (liniamenta) », nous dit Pline, « nous introduit dans les arcanes de la création, à la source de l'œuvre. »¹⁷

Cette technique remonte même à Léonard de Vinci qui a laissé une place à l'inachevé, à la forme laissée indécise, le *sfumato*. Vasari, en commentant la Joconde fait un éloge des contours qui nous laissent en suspens entre le visible et l'invisible. Ce « peu de terminé » propre aux pinceaux de certains artistes font jouer l'imaginaire du spectateur, puisque celui-ci croit sentir ce que l'esquisse vient de lui suggérer. S'il y a une valeur de l'esquisse, celle-ci tient probablement au plaisir que le spectateur éprouve à répondre à la suggestion de l'artiste.

¹⁶ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, France, 2003, p.101.

¹⁷ Ibid., p.102.

D'un point de vue phénoménologique, l'inachèvement prend également tout son sens. Merleau-Ponty nous dit :

(...) si l'inachèvement de l'esquisse est justifié, c'est, que la perception elle-même n'est jamais finie. Elle ne nous donne un monde à exprimer et à penser qu'à travers des perspectives partielles que ce monde déborde de tous les côtés. Si l'esquisse est fondée, en somme, c'est que nous ne percevons toujours que de façon esquissée.¹⁸

François Jullien dans *La grande image n'a pas de forme* :

Le point de vue psychologique explique de plus en plus finement à quelle opération subjective tient le plaisir qu'on prend à contempler les esquisses ; ou que le point de vue phénoménologique fasse apparaître que l'inachèvement de l'esquisse s'enracine dans la structure même de notre être-au-monde, ni l'un ni l'autre ne rend compte pour autant de ce qui fait l'efficacité propre à l'esquisse, en tant qu'œuvre à part entière, ou ils ne le font que sur un mode dérivé, comme source du plaisir ou condition de possibilité du sens.¹⁹

Mais attention, l'esquisse ne se justifie pas seulement par le plaisir qu'on y prend une fois qu'elle est faite, en tant que spectateur. Si c'est l'imagination qui achève l'inachevé du tracé, notre perception demeure en elle-même inachevée, et même elle est inachevable. En sortant du pli ontologique, on pourra penser l'esquisse en tant qu'œuvre, une œuvre qui est plus à l'œuvre justement quand elle se quitte et ne se donne pas comme « œuvre ». Mais à quoi tient alors l'efficacité de l'effet inachevé?

¹⁸ *ibid.*, p.107.

¹⁹ *ibid.*, p.107-108.

Le laozi nous apprend à :

(...) dissocier l'effet (comme processus, impliquant du déroulement) de l'héroïsme de l'acte, intentionnel et concerté, tendant à s'en saisir d'emblée : au lieu de prétendre viser directement et nommément l'effet, sur un mode volontariste, il convient de faire en sorte, nous disent plus généralement les stratégestes chinois, que l'effet puisse découler *sponte sua* de la disposition qu'on a su préalablement engager, et donc indirectement par rapport à toute fin donnée.²⁰

Selon cette logique d'immanence, il ne faut pas prétendre imposer l'effet, mais faire en sorte que l'effet soit porté de lui-même à se déployer. Car on ne peut sommer l'effet de se produire, quelque acharnement qu'on y mette, mais il convient de laisser venir. L'effet doit être lui-même qu'esquissé pour demeurer effectif. Car dès lors que l'effet est advenu, qu'il s'affiche, il est perdu. Quand tout le monde admire, que l'effet est reconnu, il n'y a déjà plus rien à reconnaître, à admirer.

Si l'on concentre son esprit pour avoir une vision interne, il n'y a rien qui ne soit appréhendé. L'écriture, qui dans le cadre de la présente thèse trouve ses sources esthétiques dans le *kata* et se définit par les notions de mémoire, d'efficacité et de singularité, est souvent considérée comme un art simple. Pourtant elle peut dévoiler toute son excellence si l'on veut connaître son mystère et ce, on ne peut le faire en un regard. Il faut regarder longuement. Une fois l'image contemplée, l'esprit poursuit ce que les yeux ont vu et vérifie si les sentiments demeurent. L'esprit l'emporte sur la vue. L'image parle autant au cœur qu'aux yeux.

²⁰ *ibid.*, p.110-111.

3.3.4 Du geste vers l'esquisse

Il faut insister sur le fait qu'en Orient, l'art est réellement quelque chose de très manuel, de très corporel. Nous ne parlons pas ici que des arts martiaux mais également de la peinture et de l'écriture en elle-même. Les arts des lettrés, par exemple, impliquent un rapport très important à l'usage de la main.

Dans *Résonance intérieure*, nous apprenons que l'apprentissage de la calligraphie ou de la peinture chinoise débute par une pratique qui semble extrêmement contraignante et difficile. « Il faut tenir le corps (et en particulier le dos) bien droit, le pinceau vertical, s'asseoir sur la pointe des fesses, enfin c'est une position contraignante. Il faut soulever le coude, on ne peut pas appuyer la main sur la table. On écrit à plat. »²¹ On imagine l'énergie nécessaire à une telle pratique. L'auteure explique son processus de création d'une façon plus détaillée un peu plus loin :

Aujourd'hui lorsque je suis particulièrement fatiguée, ou en petite forme, je me mets devant ma feuille blanche ; je commence par méditer en frottant mon bâton d'encre pour préparer de l'encre fraîche et, lorsque je prends mon pinceau et que je le mets en mouvement, je ressens une immense félicité. Peu de temps après, il n'est déjà plus nécessaire de réfléchir, et les choses se font d'elles-mêmes. (...) Il faut évidemment concevoir les formes dans son esprit avant de les écrire, mais elles s'inscrivent réellement d'elles-mêmes. C'est-à-dire qu'au bout d'un moment, l'énergie revient effectivement par l'intermédiaire du pinceau, et le scripteur la sent circuler en lui.²²

Nous voyons comment l'artiste implique un rapport primordial avec son corps, avec sa main. Mais le faire est généralement ignoré, et la gestuelle déniée. Contrairement à

²¹ Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.64.

²² Ibid., p.64.

ce qui se passe en Occident, où il est question de technique dans l'art, en Chine, la technique n'est que rarement traitée et demeure le plus souvent implicite.

Ce qui est extraordinaire et ce qui a considérablement compliqué nos recherches, c'est que d'après Yolaine Escande, les textes théoriques orientaux ne parleraient jamais du geste, qui demeure secondaire, mais prônent au contraire le retrait du mouvement et « l'absence de l'action ». ²³ Malgré l'impossibilité de vérifier avec certitude ces propos, l'idée nous semble pertinente dans le sens de la fadeur et de l'effacement. L'absence d'action viendrait alors renforcer la dimension spirituelle du *kata*. Donc, si nous admettons la véracité de ces propos néanmoins intéressants, alors comment pourrait-on expliquer cette négation du geste ?

En Orient, « agir revient à aller à l'encontre du monde, à vouloir lui imposer sa volonté : agir est contradictoire avec la quête de la sagesse de l'artiste chinois. » ²⁴ Plutôt qu'agir, l'artiste est donc supposé se mettre à l'écoute du monde, à se laisser agir intérieurement. Cela signifie que lorsque l'encre se diffuse d'elle-même pour créer un halo et que le peintre n'a plus prise sur elle, c'est la main qui laisse alors à la Nature, au divin ou au hasard le soin d'achever son geste. Le plaisir de l'inachevé se retrouve donc également, même si sous forme différente que pour le spectateur, au niveau de la création, pour l'artiste lui-même.

Dans une telle pratique, il s'agit surtout d'éviter à la fois la dissolution de l'auteur dans l'infini d'une part, et l'impasse narcissique de l'autre. Il s'agit donc d'un devoir très subtil puisque le geste du peintre, du calligraphe ou de l'auteur renvoie toujours à la nature dans laquelle il se reconnaît. Que ce soit par le sujet choisi ou les médiums employés, l'œuvre renvoie à son créateur. Œuvre et artiste sont intimement liés et

²³ *ibid.*, p.172.

²⁴ *ibid.*

difficilement indissociables. Même si le suspens du sujet est avéré, le geste n'est à aucun moment mis en avant. Le geste accompagnerait, en effet, une expression égoïste, voire narcissique de l'artiste, un mode existentiel, ce qui est rejeté par la tradition orientale. Au contraire, est soulignée la capacité de l'artiste à faire partager une expérience d'union avec le monde. L'artiste accepte et entraîne avec lui les spectateurs qui s'en trouvent régénérés à leur tour.

A priori, on pourrait croire qu'un coup de pinceau désigne un acte gestuel, mais, en réalité, il ne s'agit aucunement du geste au sens de résultat de l'expression personnelle de quelqu'un. Nous concluons que le geste ne provient pas de la volonté de l'artiste ni de son expression propre mais plutôt de son « inspiration ». Le geste n'est alors que le résultat d'une attitude spirituelle, une résultante. Il ne s'agit cependant pas d'écarter la notion du geste dans sa globalité. Dans le *kata*, ce n'est pas le geste qui prédomine mais ce qui le précède, ce qui le constitue et ce qui le suit. C'est-à-dire la méditation, sa relation avec la mémoire dont émane le *ki*, le mouvement et la précision, voire l'efficacité de celui-ci et au résultat, sa singularité. Même en ce qui concerne notre production, le geste ne doit en aucun cas être primordial, au contraire, dans le sens de la fadeur, il devrait plutôt s'effacer. Le geste demeure néanmoins un élément fondamental dans le sens où ses constituantes deviennent les notions principales de notre création. En considérant tous ces aspects, que devient alors le signe tracé, l'écriture, l'image ? Nous constatons surtout que le caractère n'est plus qu'un signe mais également une unité de vie, une entité dotée de sa propre vie. Le caractère graphique doit posséder l'équilibre d'un être ou d'une chose surpris dans son mouvement.

3.4 CADRE ARTISTIQUE

Dans notre cadre de références, nous aimerions attirer l'attention sur la complexité du processus d'écriture. La cohérence graphique qui s'instaure dans les manuscrits ou brouillons d'artistes et qui résulte d'une invention dynamique à la fois gestuelle et visuelle enfreint souvent les règles de la lisibilité. L'invention prend le dessus de la convention. Pour un instant, l'écriture va plus vite que la pensée, elle s'en libère. L'écrivain se montre alors sensible aux effets tactiles et visuels. Notre cadre de références artistiques propose l'analyse de brouillons d'auteurs, les manuscrits de Frida Kahlo, la peinture de Jean Degottex et nous évoquerons également la question de la calligraphie. Dans les quatre cas, l'écriture se situe, selon différents modes, entre le lisible et le visible. Il s'agit de l'enregistrement graphique d'un acte créateur. Dans un premier temps nous avons choisi le brouillon d'auteur pour sa proximité au mot. Le brouillon est, dans les exemples que nous citons, la première étape d'un texte destiné à la lecture. Les brouillons choisis nous montreront que l'élaboration d'un texte est aussi autre chose que l'élaboration de mots. Toujours en lien avec la problématique de départ (le *kata*), le brouillon est intéressant d'un point de vue d'autoformation et de transmission. En effet il nous montre un état en devenir. L'analyse des manuscrits de Frida Kahlo se penchera davantage sur les notions de mémoire et de singularité. Cette singularité s'exprime en grande partie par le rapport à son corps et à son esprit. Dans le journal intime de Frida Kahlo, les mots se situent à la limite de leur lisibilité et le visuel nous fait voyager dans un au-delà où nous nous intéressons à la mémoire, aux sentiments et aux émotions véhiculés de façon très singulière par l'artiste. Ce qui nous intéresse dans la peinture de Jean Degottex est la dimension gestuelle et l'épuration du trait. Mais c'est également sa méthode de création basée sur le rituel qui nous interpelle. Toute sa démarche répond selon nous au leitmotiv de l'efficacité : Exprimer plus avec moins. La calligraphie finalement, nous ramène vers la dimension spirituelle du *kata*. Il reste important de considérer la dimension méditative de la création artistique.

De nombreux autres artistes auraient pu venir illustrer nos propos, cependant nous avons souhaité présenter des œuvres dont nous nous sentions proche. Avec lesquels, au niveau émotionnel, nous pouvions nous identifier. Selon nous, les cas de figure choisis viennent couvrir les problématiques posées par le *kata*, que ce soit d'un point de vue esthétique ou méthodologique. Les exemples d'œuvres devraient aider à saisir les différents aspects de la transposition de langage. Dans l'analyse de toutes ces œuvres, l'approche esthétique sera favorisée à une approche sémiologique.

3.4.1 Le brouillon d'auteur : le devenir

Le terme « brouillon » n'apparaît qu'en 1551, se définissant, un siècle après l'invention de Gutenberg, par rapport à l'imprimé. Mais l'objet lui-même avait depuis bien longtemps déjà emprunté les divers supports de l'écriture : feuille de papyrus, tablettes de bois ou de cire... L'étymologie rattache le mot au germanique *brod*, « brouet », « bouillon ». Ce sont bien là, en effet, les bouillonnements de la pensée des auteurs. Ils donnent à voir les témoins de leurs hésitations et blocages, des renoncements et des reprises, des trouvailles et des recherches. Il s'agit d'une part d'eux-mêmes qu'ils abandonnent dans leurs archives sous forme de signes précieux et instables de la création qui vont faire du brouillon un objet d'art. Feuilliter le manuscrit d'un écrivain, c'est entrer dans son intimité. Nous devinons la main courant sur le papier, notre regard suit cette coulée d'écriture frémissante, hésitante ou haletante, le texte est toujours mouvant. Mais ceux qui, aujourd'hui, écrivent directement sur ordinateur laisseront-ils des traces de leur création ? Cette question entraîne une autre. Qu'apportent les esquisses d'irremplaçable à la connaissance d'un artiste et de son œuvre ? Si l'œuvre est, selon Walter Benjamin « le masque mortuaire de la création », les brouillons n'en révèlent-elles pas le visage le plus authentique de la création ?

Fragments de vers, esquisses de strophes, notes personnelles, Paul Valéry a jeté en tous sens des morceaux de pensée, s'arrêtant un moment dans sa quête poétique, le temps de dessiner une maison. (ill.3.4) Les pages écrites accueillent parfois des dessins, nés probablement dans les moments de recherche de l'inspiration et de l'errance de la main. (ill.3.5) Parfois, l'écriture s'interrompt et la plume trahit le trouble ou la rêverie de celui qui la tient : une note intime, un dessin... moments d'absence et de suspens où s'engouffre l'émotion.

Les marges des épreuves sont pour Balzac (ill.3.6) le lieu d'une révision permanente. Comparer une page d'un manuscrit d'écrivain reflétant ses hésitations avec la page imprimée du même passage et noter les étapes de la création littéraire. Sa démarche est comparable à un apprentissage avec des retours, des corrections en vue d'une transmission plus efficace.

Composés de fragments, d'ébauches, de bribes, les manuscrits de *Dieu* (ill.3.7) sont les témoins d'un gigantesque chantier sur lequel travailla Victor Hugo. Le désir d'expliquer Dieu fait affluer une multitude de voix, de points de vue, et les manuscrits laissent voir les difficultés de l'écrivain à organiser son projet. En formant ces pages, l'auteur s'auto-forme. Ses recherches de composition poétique, d'une logique et d'une histoire, en même temps que le foisonnement des possibles font de *Dieu* une œuvre en devenir. Il s'agit d'une œuvre abandonnée qui portait en elle-même son inachèvement car comment peut-on en finir avec Dieu ?

Dans *Dolor* (ill.3.8), toujours de Victor Hugo, nous voyons que le texte, dans un premier temps rédigé à droite, s'enrichit ensuite par étapes, dans la marge de gauche. Puis les commentaires sont biffés. Les étapes successives de la rédaction se greffent ainsi les unes aux autres. Des fragments sont découpés pour rejoindre un autre état de la rédaction. (ill.3.9) Ainsi les manuscrits de Victor Hugo ne présentent-ils pas

toujours le premier jet mais souvent une copie issue d'une maturation plus ou moins longue.

Nous pouvons également penser le brouillon comme une lutte, comme un combat virtuel tel que l'est le *kata*. Les pages noircies de ratures sont un lieu de lutte : une lutte avec la langue, avec les possibilités infinies de rythmes et de sonorités qu'il s'agit de rendre efficaces mais, simultanément, une lutte d'attirer le lecteur dans l'œuvre. Les écrivains modulent choses, lieux, espaces, gestes et paroles en cherchant la continuité d'un « style » singulier. Et si ces pages infiniment brouillées ont une telle puissance c'est parce qu'elles sont la trace de la rigueur d'un travail qui tente d'approcher la perfection.

Saturation de l'espace graphique, accumulation des ratures et des additions marginales, chaos de la mise en page, traitement presque pictural des tracés qui s'étoilent sur le papier et des taches d'encre qui oblitèrent violemment les suppressions, c'est ce que nous observons dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert. (ill.3.10) Cette page nous donne une image explicite des intensités qui se jouent sur une même page de brouillon.

Proust progresse par touches successives, grâce aux esquisses qui souvent n'ont pas de lien entre elles. Il réécrit plusieurs fois le même texte avec des variantes plus ou moins importantes. C'est en créant des liens entre ces fragments auxquels il en a ajouté de nouveaux que Proust parvient à une version définitive de *A la recherche du temps perdu*. (ill.3.11)

L'œuvre de Georges Perec (ill.3.12) est très diversifiée, dans le choix des supports et des formats (feuilles volantes, copies quadrillées, carnets, cahiers, et registres), des outils (stylo, stylo à bille, crayon, feutre, surligneur, machine à écrire), des pigments (encres noire, bleue, rouge, verte, violette, ocre), des graphies (à la fois dans la

grosseur et dans le tracé), des manipulations (biffage, raturage, surcharge, découpage, agrafage) et même des systèmes sémiotiques, le dessin venant se mêler, jusqu'à parfois l'envahir, à l'écrit, le visible au lisible.

Autant d'univers, autant de traces écrites qui, même si elles ne dévoilent pas les sources de l'inspiration poétique, donnent à voir, au gré des feuillets éclatés ou raturés, le travail des images, des rythmes et des formes. Entre les premières idées griffonnées dans un carnet et les ultimes corrections sur épreuves se déploie le temps de la création, variable selon les auteurs et les moments. De l'improvisation à la méthode, le spectre des attitudes est large. Tout un travail préliminaire, sous la forme de plans, notes, recherches documentaires, permet de préparer et d'organiser la rédaction. Le travail rédactionnel est ensuite mis en œuvre partie par partie, chapitre par chapitre, page par page selon un système de réécriture répétitive qui vise une forme finale mais qui se trouve souvent pondérée par un jeu permanent d'allers et de retours. Pas toujours de programme pour les écrivains qui, laissent la plume suivre le cours de l'inspiration.

3.4.2 Le journal *infiniment* intime de Frida Kahlo

Considérés comme témoignages et signes d'une grande force émotionnelle, les pensées, rêves, passions, douleurs, amours (ill.3.13) de Frida Kahlo prennent une forme émotionnelle et visible qui nous émerveille grâce à des traits vigoureux, des croquis, des études, des poèmes ou des œuvres à part entière. Mais bien plus qu'une chronique de sa vie, les pages de son journal intime nous livrent une intériorité autre que celle qui s'exprime par des mots. L'artiste nous livre l'intimité de son corps brisé (ill.3.14) et de son âme de façon immédiate. L'écriture ainsi que les dessins reflètent des sensations enregistrées sur-le-champ. L'intériorité ainsi extériorisée, à base de couleurs, de lignes, de taches, de poèmes est une intériorité sans masque. Et même si on aborde les écrits de Frida Kahlo comme étant spontanés, imprévus et

automatiques, on y distingue cependant l'élaboration des ses visions par sa pensée rationnelle. Dans l'œuvre de Frida Kahlo, remarquons que la poésie, par nature plus abstraite et intellectuelle, s'efforce d'être visuelle, de devenir peinture. La peinture en revanche, par nature plus concrète et sensuelle puisqu'elle donne à voir, tente d'être plus évasive, plus abstraite, de se muer en écriture.

Le document manuscrit de Frida Kahlo, son journal intime, présentant autant d'images que de textes met à l'épreuve le système d'écriture alphabétique. La plus hasardeuse des écritures est traitée comme une expression qui se cherche et une trouvaille se situant entre la saisie du vide comme pur concept et une source possible de métaphorisation. L'expression graphique semble se souvenir des lettres, et écrit les mouvements du corps (ill.3.15). La mémoire du corps est constamment remise en jeu. Chez Frida Kahlo, corps *est* graphie.

Le journal de Frida Kahlo dit le tout sous l'angle du singulier, sachant que le caché est évident. La dimension invisible de l'œuvre se rapproche ici de la notion d'infini car, de part et d'autre, ces notions échappent à toute entreprise de détermination d'un message. Comment l'infini peut-il être conduit à la surface, à l'apparition ? Ce n'est que symboliquement, en images et en signes. La dimension spirituelle ne peut être communiqué et extériorisé que de façon indirecte car, inexprimable. Alors qu'espérons-nous trouver dans une écriture non alphabétique, qui explore et contemple le monde intérieur d'une artiste ? Une écriture des rêves ? Quoi qu'il en soit, une femme a laissé un témoignage dans un récit inoubliable. Et a priori rien ne peut nous aider à saisir ce qui nous permet à nous de rêver à partir de son écriture. Appliqué à notre production artistique, l'idée de rendre visible sans rendre intelligible se reflète dans le choix de l'écriture graphique. La dimension non-lisible de notre œuvre ne renvoie ainsi pas aux mots employés mais à l'intériorité de l'artiste. L'inexprimable, l'indicible, l'abstraction de notre corpus se manifeste par une

écriture graphique à la limite de la lisibilité. La dimension visible de nos œuvres propose ainsi une infinité de possibles.

3.4.3 La peinture de Jean Degottex

Jean Degottex compose avec les éléments, que ce soit ceux saisis par son regard contemplatif (ill.3.16) ou ceux accidentels des gouttes de pluie ou des grains de sable se déposant sur l'œuvre (ill.3.17). Le peintre renouvelle souvent le même rituel. Selon ses témoignages, la marche le plonge dans un état méditatif déconditionnant son geste de l'apparence afin de saisir le rythme universel des forces élémentaires.²⁵ *Ascendant 12* (ill.3.18) à l'encre de chine se déploie dans sa courbe verticale, ponctuée par des taches suaves et des frémissements de lignes. Le contenu du dessin n'est pas celui d'un simple rythme mais des variations subtiles d'un flux et d'un reflux. Ce thème se développe de page en page et annonce son travail de série (ill.3.17 et ill.3.20), comme le fait le *kata* dans sa répétition mais également dans les séquences qui le constituent. Un travail à la dérive imperceptible, de la reprise nécessaire du même dialogue, d'une même situation à peine déplacée. Dans un jet, l'artiste ne fait qu'un avec le mouvement inhérent à celui corporel qu'il suit, comme on suit le courant des éléments. Par la répétition d'un côté et la dimension méditative de l'autre, le travail de Jean Degottex se rapproche, par la méthode de création, du *kata*.

Degottex recherche dans l'écriture un équilibre spontané entre la liberté et la discipline, l'intuition et la science. Dans son geste l'expérience physique et spirituelle se confondent. L'acte final est la libération d'une longue concentration, l'image ultime d'un long itinéraire intérieur, le résultat des différentes recherches sur le vide, l'écriture et les lignes d'écriture. Dans le *kata*, la méditation, également une quête

²⁵ idées exprimées dans, Jean Frémon, *Degottex*, Éditions du regard, Paris, France, 1986.

intérieure, aboutit dans l'exécution des gestes appris. Les gestes appris sont par la suite sujets à transformation qu'il s'agit d'expérimenter afin de les singulariser par la suite. Jean Degottex part des gestes acquis et se livre par la suite à des expérimentations sur les matériaux et invente de nouveaux outils, travaillant par lacération, arrachage, encollage ou pliage. (ill.3.19) Il singularise ses gestes et sa méthode de création. Ses œuvres deviennent ainsi de plus en plus épurées et sont soutenues par une réflexion philosophique sur son travail de plasticien.

L'œuvre de Jean Degottex pose les questions suivantes : Lorsque nous écrivons, que traçons-nous ? Un motif, comme une brodeuse décorant un tissu ? Un signe comme un forestier marquant un arbre ? Une lettre comme un calligraphe ? Où commence l'écriture ? Où commence la décoration ? Où l'expression artistique démarre-t-elle ? On est là encore à la frontière entre écriture et peinture. De l'écriture, on est proche de la calligraphie : le trait marque le papier, un signe est inscrit, mais ce n'est pas tant le mot ou la lettre qui importe mais la présence du trait qui occupe l'espace. Encore une fois, la signification du mot le cède à sa dimension évocatrice. Une rythme, un mouvement, une couleur ou encore la composition de ces divers éléments peuvent évoquer des significations autres que celles propres au mot. Les éléments qui constituent le mot (et non plus le mot en tant que tel) éveillent en nous un sentiment, un souvenir ou créent le point de départ d'autres images.

3.4.4 La calligraphie

La calligraphie est un mode d'expression vivant et spécifique aux arts traditionnels chinois. Vivante car la calligraphie est à la fois un mode courant d'écriture compréhensible par tous et un exercice artistique, spirituel et méditatif. Spécifique en raison de l'utilisation du pinceau (ill.3.21) et, plus important encore, de l'existence des caractères qui représentent l'essence même de la calligraphie. Les pictogrammes ont été l'un des premiers moyens d'expression et de communication

écrites entre les êtres humains comme l'illustrent par exemple l'écriture chinoise. Elle est aujourd'hui la seule écriture sous forme de pictogrammes, formée de caractères qui ont tous leur particularité.

La particularité des caractères se trouve dans le fait que leur signification se trouve dans leur forme visuelle (graphisme), contrairement à d'autres langues qui utilisent un alphabet phonétique (son). La forme permettrait alors de connaître la signification mais comment ? C'est en observant les éléments concrets dans la nature, que nous pouvons extraire les lignes les plus marquantes, puis nous en faisons une abstraction et une stylisation à l'aide de signes, ce qui permet de déterminer ainsi la forme du caractère. La nature est source de modèles inépuisables. Alors que dans l'écriture alphabétique, la lisibilité prime pour assurer une compréhension maximale, en calligraphie, les caractères peuvent aller jusqu'à l'abstraction, car c'est d'art dont il s'agit avant tout. L'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible (ill.3.22). La calligraphie est un produit mixte, né de la combinaison du langage et de l'image. Toutefois, dans cette combinaison, le médium prédominant n'a pas été le langage mais l'image.

En pratiquant la calligraphie, l'artiste est confronté au vide et tout de suite, une certitude s'impose, si le vide reste vide, il n'y a alors aucun intérêt à pratiquer dans le vide. Par contre, s'il réussit à remplir cet espace de « soi », voilà que la pratique dans le vide se révèle fructueuse. Parce que face au vide, il se retrouve en face de soi et non en face de l'autre. Ce vide ramène l'artiste à l'essentiel. Le vide n'est donc pas un vide, mais un vide rempli de son intention, de sa présence à lui-même. Partir à la conquête de soi au travers d'une graphie est une aventure. La calligraphie est un condensé de vie qui met en relief les qualités mais aussi ses défauts de l'artiste. Plonger le pinceau dans l'encre, relever celui-ci avec délicatesse et commencer le dessin en faisant fusionner l'encre et la feuille de papier pour que puisse émerger la forme dans une chorégraphie sacrée, tel est le credo de l'art calligraphique chinois.

Commencer l'étude de la calligraphie est semblable à commencer la pratique des arts martiaux. La composition d'un caractère obéit à des règles précises. Il nous faudra les assimiler mais aussi les pratiquer pour mieux les oublier, illustrant ainsi les trois phases qui balisent tout apprentissage : apprendre les règles, les appliquer, et les oublier. Il existe différentes approches d'apprentissage du mouvement calligraphique. D'un côté, une approche raisonnée pour ne pas dire cartésienne. De l'autre, une approche poétique où le mouvement signifie la vie. Alors qu'est-ce que le mouvement ?

Afin de répondre à cette question nous proposons d'analyser le mouvement de l'épée. En Chine, les maniements de l'épée et du pinceau sont en de nombreux points semblables. L'art de calligraphier dans l'air ou sur le papier fait appel aux mêmes qualités. Il existe une liaison intérieure entre les pratiques de la calligraphie et de l'épée. Pour s'exercer, l'apprenti calligraphe calque dans un premier temps le modèle de calligraphie puis décalque le caractère qui est en dessous du papier pour suivre la structure du caractère. Plus tard, il copiera les caractères posés à ses côtés pour mieux étudier et comprendre la charpente du caractère, expérimenter les mouvements du pinceau, et son élan. Enfin, le calligraphe écrira, de mémoire, pour bien inscrire le caractère et sa forme dans son esprit. Dans l'art de l'épée, l'apprentissage est presque identique : le pratiquant apprend d'abord les mouvements, en les copiant et en les répétant. Puis il cherche des liaisons entre les parties du corps avec l'épée.

Rythmes, variations des traits, élan des sens, la calligraphie est le lieu d'une expression riche à tous les arts du mouvement. Pour les artistes chinois, la distinction entre la poésie, la calligraphie et le geste corporel, qu'il soit dansé ou martial, n'existe pas vraiment. « Calligraphie » est issu du grec kallos-graphos, littéralement, « beau-écrire ». « Ecrire » signifie « tracer des signes (caractères, lettres, chiffres, idéogrammes...) ». L'art martial, l'écriture gestuelle des arts martiaux est esthétique.

Rapprocher le geste martial du geste calligraphique, c'est sans doute permettre de comprendre par analogie les principes que l'on retrouve dans l'une et l'autre des expressions artistiques.

3.5 CONCLUSION

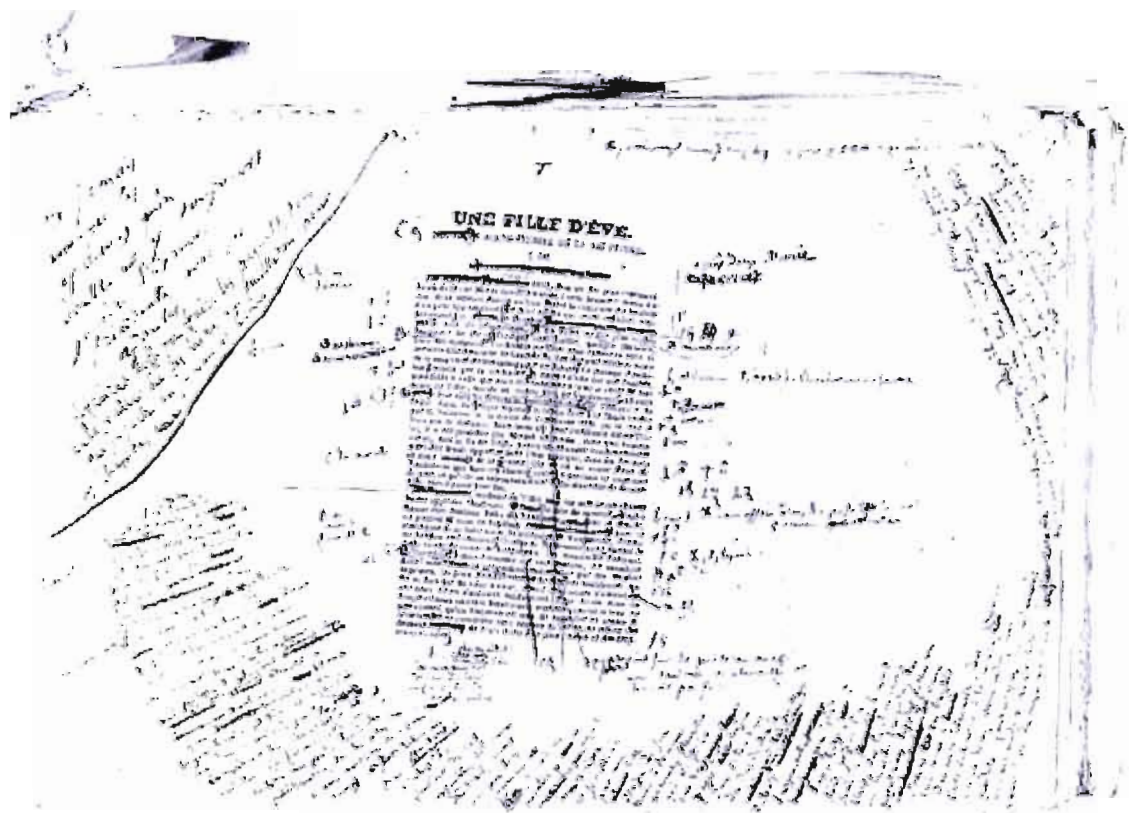
Vous l'aurez compris, il ne s'agit pas de créer une œuvre calligraphique, ni même de chercher à imiter son esthétique et ses mouvements complexes, mais de transposer des éléments de cette esthétique et de l'idéologie des arts martiaux dans une création actuelle, dans laquelle écriture corporelle et écriture graphique seront traitées comme une seule discipline. En termes d'écriture, et au niveau théorique, *corps est graphie*. Notre production artistique attendra d'en livrer la démonstration.

Tous les éléments procéderont les uns des autres, créant ainsi un œuvre plastique singulière. L'écriture dans sa graphie est bien plus qu'un accessoire du langage. D'un côté elle est liée à l'identité du sujet scripteur, à sa mémoire corporelle individuelle et à sa singularité, et de l'autre côté, elle reste expression visuelle d'un langage dont les normes sont clairement définies. C'est cette double appartenance qui lui confère une valeur particulière, situant l'écriture à la fois du côté de l'expression corporelle et de l'expression graphique. L'écriture peut devenir le véhicule de la pensée et/ou de sentiments. Mais au-delà d'une source culturelle nous souhaitons définir l'écriture comme étant, au final, singulière. L'exécution dépasse en quelque sorte l'écriture. Chaque écriture, qu'elle soit chinoise, japonaise ou latine comporte des éléments touchant à la mémoire et à l'efficacité. Ce qui la distingue au final est sa singularité. Pour la suite, nous définissons l'écriture, qu'elle soit corporelle ou graphique par l'expression visuelle de mémoire, d'efficacité et de singularité. Nous espérons avoir unifié le concept d'écriture et la deuxième partie s'intéressera aux notions définissantes de celle-ci : l'efficacité, la mémoire et la singularité.

120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200



III.3.4, Paul Valéry, *Charmes*, 1922

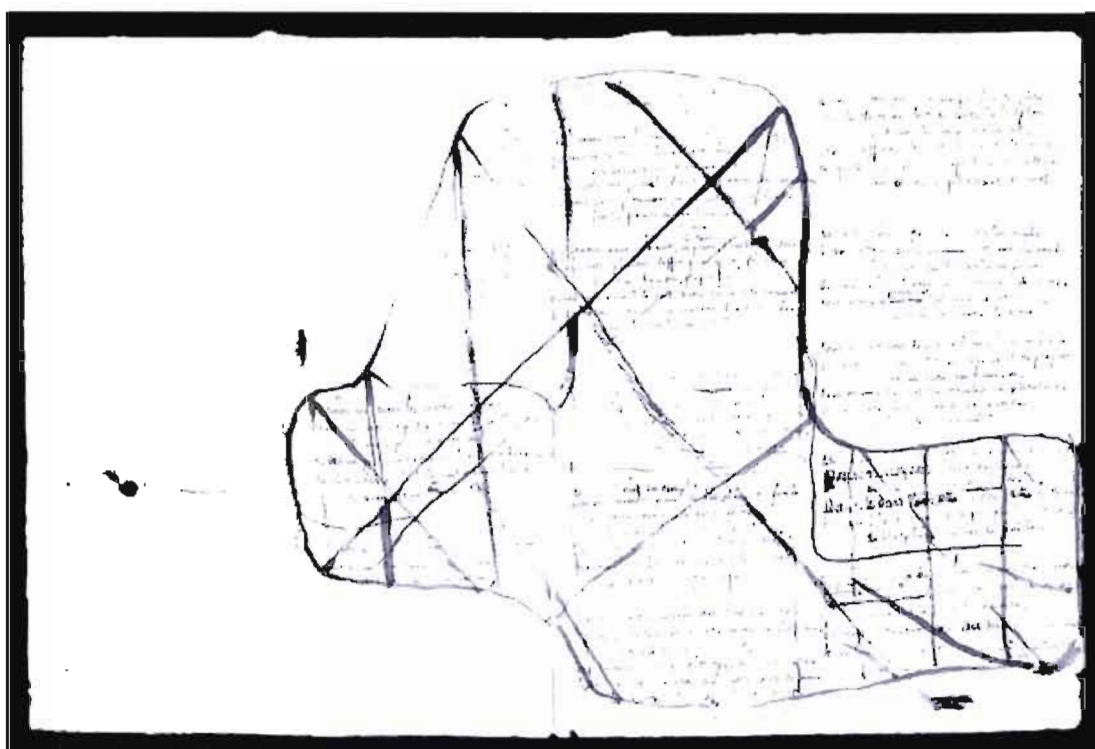


III.3.6, Honoré de Balzac, Une fille d'ève, 1839

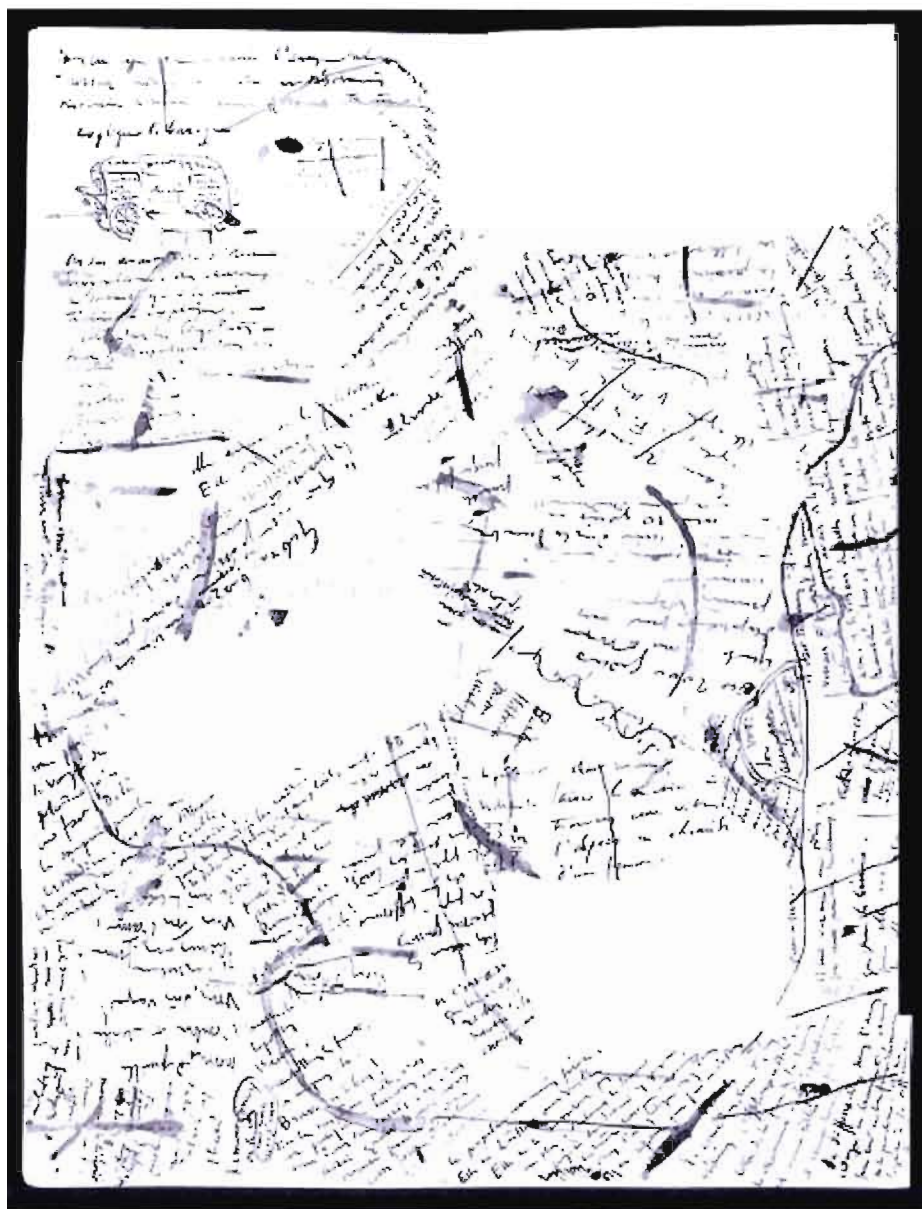
Dieu

(le manuscrit original
 le premier Dieu,
 premier jour. Il paraît
 un petit air.
 Mais dans la poésie
 il s'en va en anglais.
 — le premier d'un
 air à l'air (fin
 de la poésie fait)
 intitulé le Sermon de
Gouffier
 (en 12 volumes
 1870-1871)

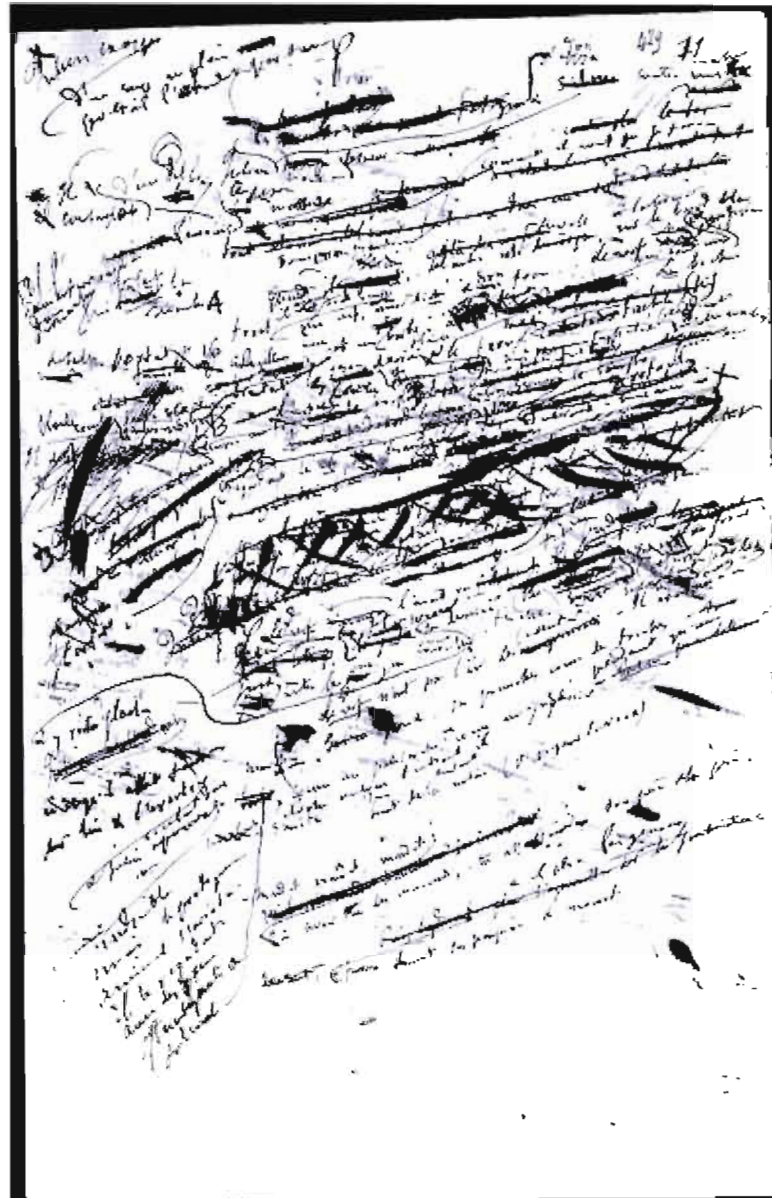
III.3.7, Victor Hugo, extrait Dieu, 1870



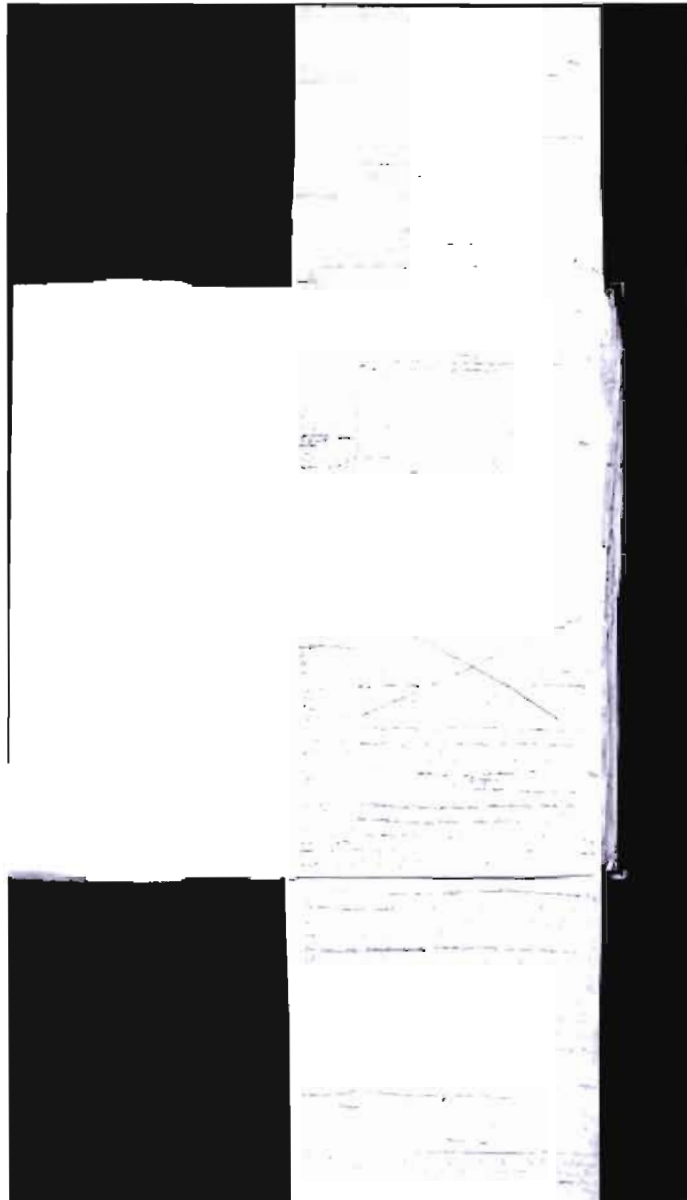
Ill.3.8, Victor Hugo, Les contemplations, Dolor, 1854



Ill.3.9, Victor Hugo, L'homme qui rit, date inconnue



III.3.10, Gustave Flaubert, Trois contes, la légende de St Julien l'Hospitalier



III.3.11, Marcel Proust, À la recherche du temps perdu



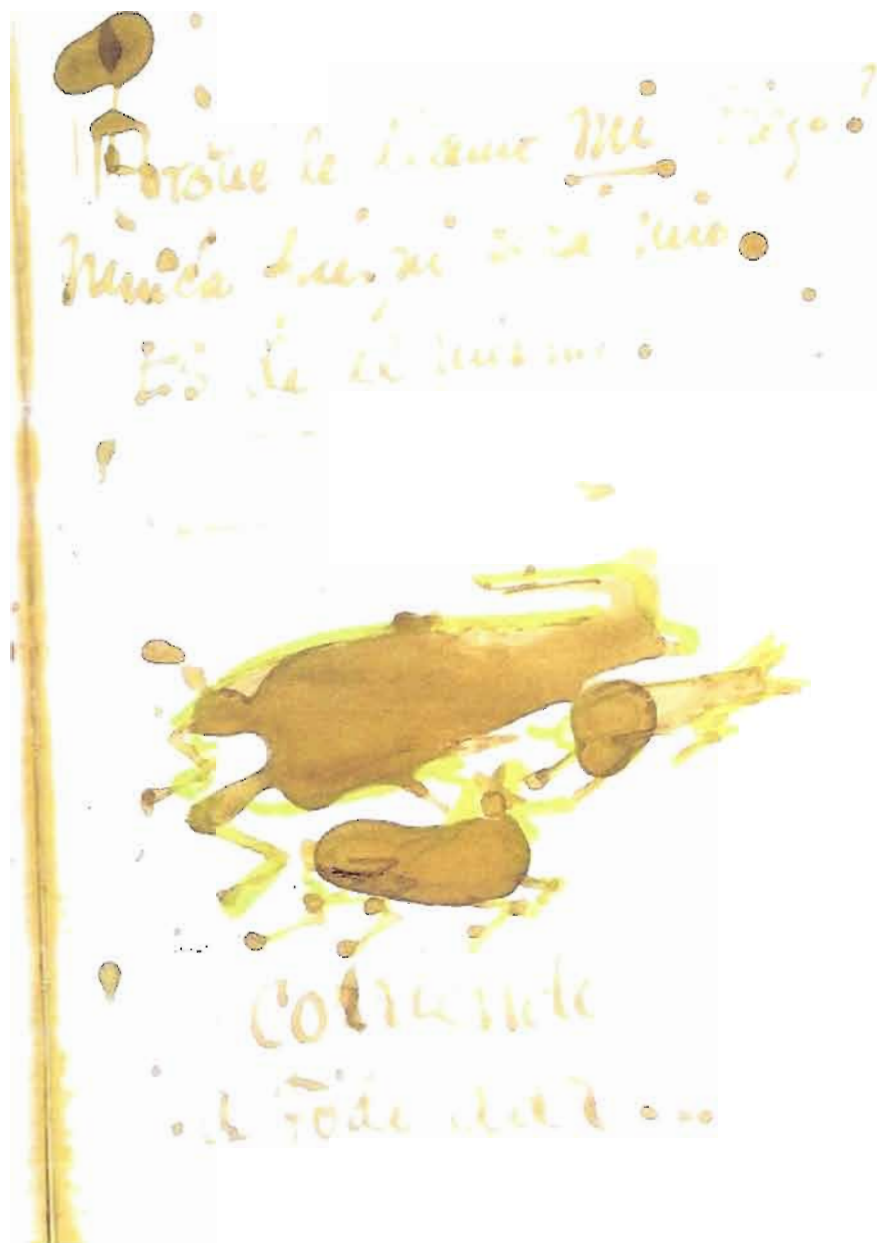
III.3.13, Le journal de Frida Kahlo

Source : Fuentes Carlos, Le journal de Frida Kahlo, Éditions du chêne, France, 1995



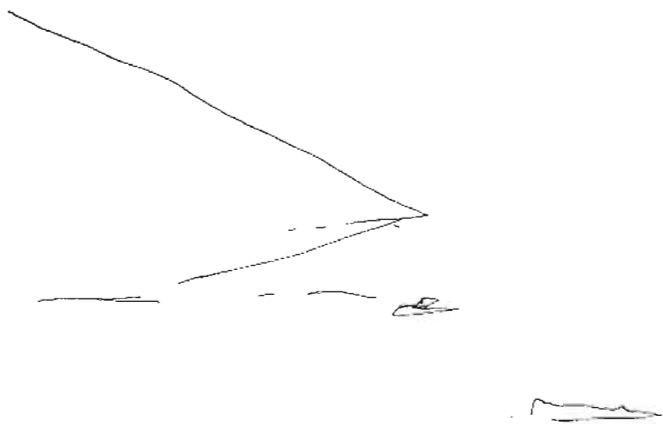
Ill.3.14, Le journal de Frida Kahlo

Source : Fuentes Carlos, Le journal de Frida Kahlo, Éditions du chêne, France, 1995



Ill.3.15, Le journal de Frida Kahlo

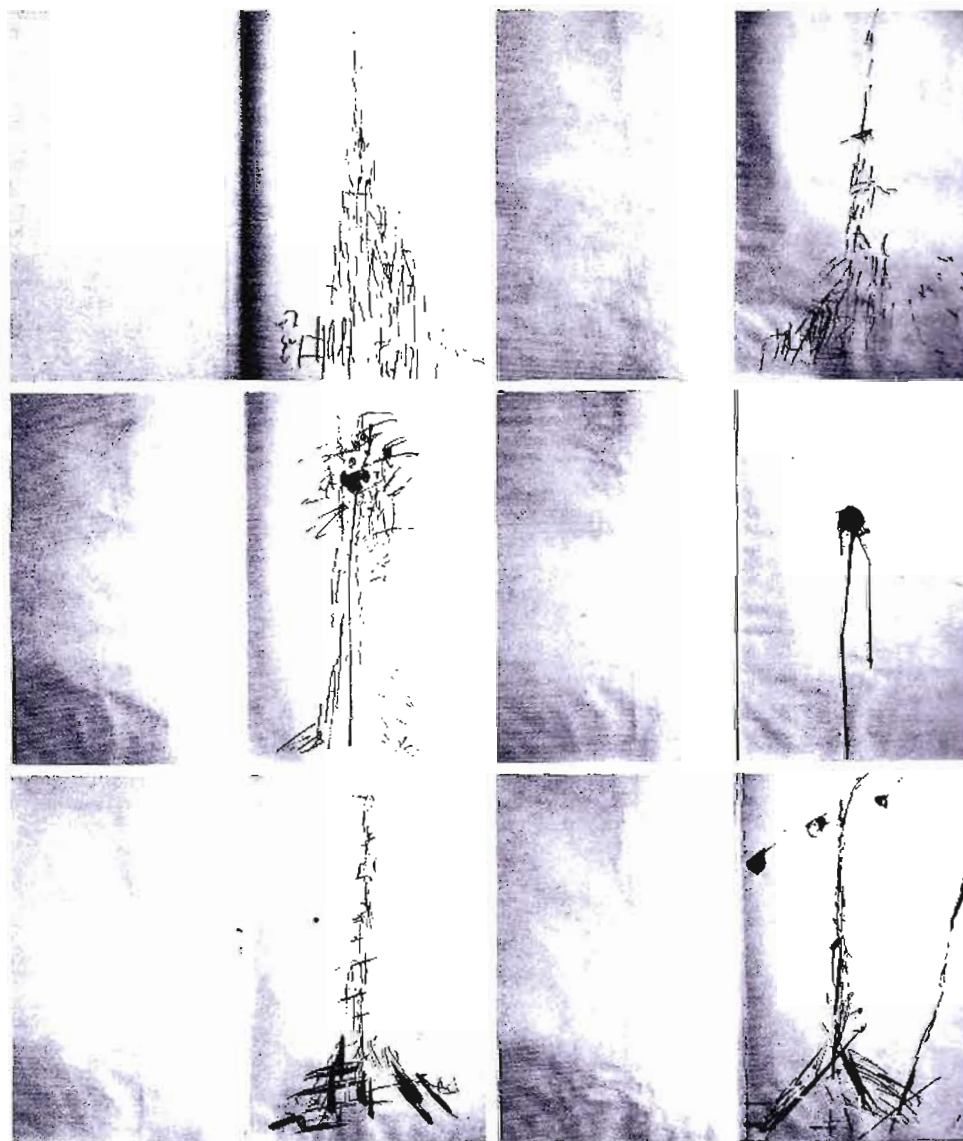
Source : Fuentes Carlos, Le journal de Frida Kahlo, Éditions du chêne, France, 1995



DINARD 8 (1945). Encre de Chine/Papier. 21 x 27 cm.

III.3.16, Jean Degottex, Dinard 8, 1945

Source : Jean Frémon, Degottex, Éditions du regard, Paris, France, 1986



Le Feu Noir page de Carnet 12-1955. Encre de Chine/Papier - 74x52 cm. Coll. de l'artiste.

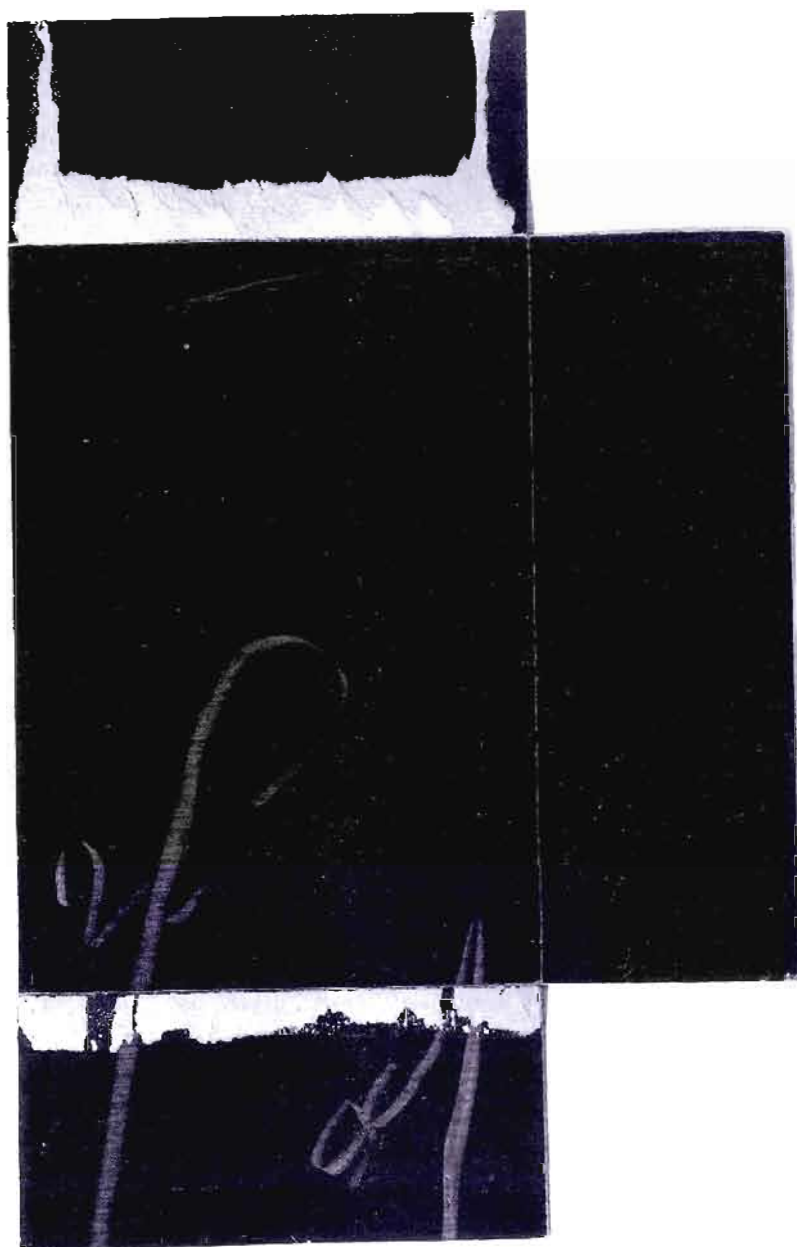
III.3.17, Jean Degottex, le feu noir, 1955

Source : Jean Frémon, Degottex, Éditions du regard, Paris, France, 1986



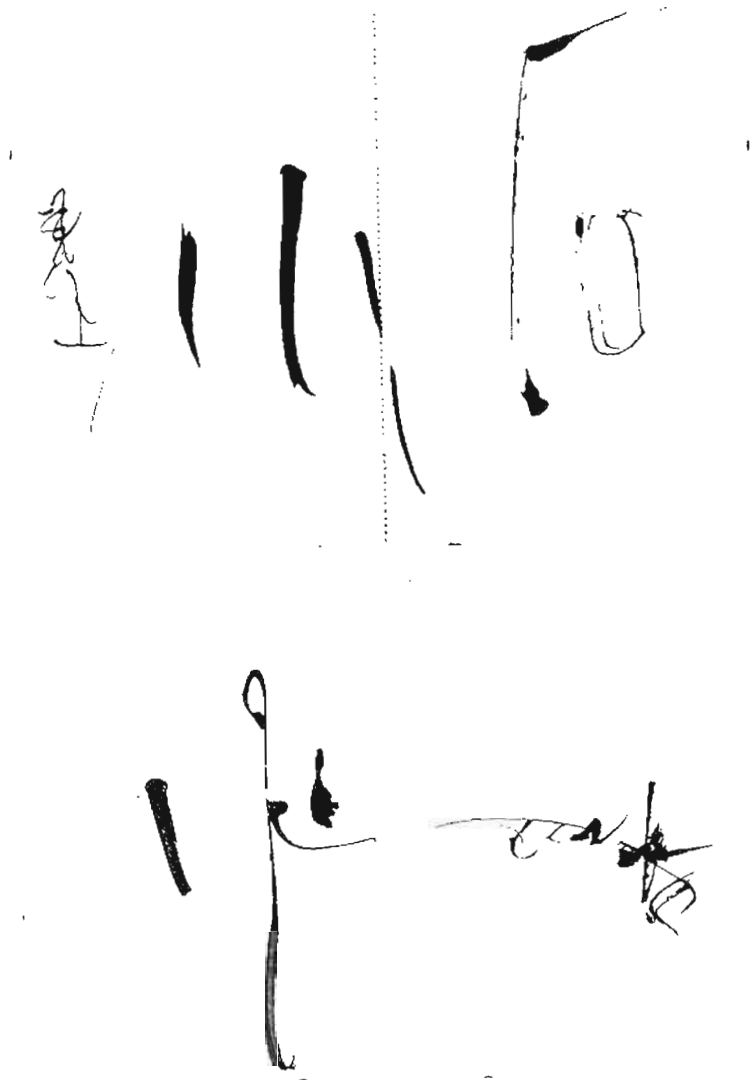
ASCENDANT 12-1955. Huile/Toile - 130x97 cm Coll. particulière, Paris.

Ill.3.18, Jean Degottex, Ascendant 12, 1955
Source : Jean Frémon, Degottex, Éditions du regard, Paris, France, 1986



Ecriture Noire n° 3, 1957. Huile/Colle - 64x27,4-39x13,5 cm. Galerie de France, Paris.

Ill.3.19, Jean Degottex, *Ecriture noire 3*, 1957
Source : Jean Frémon, Degottex, *Éditions du regard*, Paris, France, 1986



Claude, 1955, Encre de Chine Papier - 14x9,5 cm - n. 62-63, Coll. particulière, Bruxelles.
 Claude, 1958, Encre de Chine Papier - 14x9,5 cm - p. 24-25, Coll. particulière, Bruxelles.

III.3.20, Jean Degottex, Carnet, 1958
 Source : Jean Frémon, Degottex, Éditions du regard, Paris, France, 1986



III.3.21, Calligraphie



III.3.22, Sunshôan shikishi du XI^e siècle extrait du *Recueil des poèmes anciens et modernes*, MOA Museum of Art

DEUXIÈME PARTIE

EFFICACITÉ, MÉMOIRE ET SINGULARITÉ

CHAPITRE I

L'EFFICACITÉ

1.1 INTRODUCTION

Les formes d'art et leurs possibilités sont innombrables, alors l'artiste doit adapter sa technique à chaque œuvre afin de produire le mouvement le plus efficace au moment approprié. Vu les nombreuses techniques, une question nous vient à l'esprit : faut-il apprendre des techniques ? Il nous semble que l'accumulation de techniques aussi redoutables soient-elles n'est pas le sésame de l'efficacité d'une œuvre d'art. Nous avons vu qu'en terme d'écriture, corps est graphie. Alors faudrait-il éduquer le corps plutôt qu'apprendre des techniques artistiques ? Quelle est l'essence d'une pratique artistique ? Nous pensons aux principes tant physiques qu'aux principes éthiques car selon nous, l'efficacité suppose la réunion du mouvement et de la décision au moment opportun. Au sein de ce chapitre, nous souhaitons définir le sens de l'efficacité dans la création artistique. Notons également qu'à partir de ce moment, nous parlons indifféremment d'art martial et d'art. La transposition de langage s'effectue par la compression des deux plans. Les notions d'efficacité, de mémoire et de singularité sont communes aux deux domaines, à l'écriture corporelle du *kata* et à l'écriture graphique des arts. Des exemples issus des deux domaines viennent illustrer nos propos. Les exemples eux-mêmes sont transposables d'un domaine à l'autre.

1.2 POSSESSION DE LA TECHNIQUE : la modélisation et la volonté

La possession d'une technique est-elle un gage d'efficacité ? Accumuler un grand nombre de techniques, est-ce utile ? Les techniques changent constamment. Chaque œuvre est unique et la technique appropriée devrait émerger naturellement. Quels modèles existent afin de favoriser l'émergence de la technique ?

1.2.1 La modélisation (le modèle grec)

Avant de plonger dans la problématique de l'efficacité, il est utile d'en établir une définition. Ainsi la façon grecque de concevoir l'efficacité peut se résumer, selon François Jullien, ainsi :

Pour être efficace je construis une forme modèle, idéale, dont je fais un plan et que je pose en but ; puis je me mets à agir d'après ce plan, en fonction de ce but. Il y a d'abord modélisation, puis cette modélisation appelle son application. Ce qui conduit la pensée classique européenne à concevoir l'intervention conjointe de deux facultés : l'entendement qui, comme dit Platon, « conçoit en vue du meilleur » - telle est la forme idéale ; puis la volonté qui s'investit pour faire entrer cette forme idéale, projetée dans la réalité.¹

Il nous faut alors poser la question si ce rapport de modélisation à application, ou de théorie à pratique, efficace en situation stratégique ou martiale, est tout aussi pertinent dans le domaine de la pratique artistique. Dans un premier temps, prenons toujours l'exemple du *kata*. Que devient l'efficacité dans le cadre du *kata* tel qu'on le voit pratiqué le plus souvent aujourd'hui ? Une distinction s'impose aujourd'hui entre la recherche d'efficacité réelle et l'expression martiale sportive. Le cadre contemporain permet d'effectuer des compétitions de *kata* sur le modèle de la gymnastique, où beaucoup des critères sont relatifs à la forme du geste. Il n'est plus nécessaire de

¹ François Jullien, *Conférence sur l'efficacité*, PUF, France, 2005, p.15.

supposer un adversaire et de rechercher l'efficacité par rapport à lui. Il est alors déplacé de juger de l'efficacité au point de vue martial et nous devons reconnaître sa valeur expressive, comme nous le faisons dans le cas de la création artistique contemporaine. Mais que devient l'efficacité si l'« artiste » reprend le dessus sur le « martial »? C'est-à-dire, comment s'exprime l'efficacité dans un contexte purement artistique? La transposition se fait ici grâce à l'exemple du tracé calligraphique. Un tracé de type calligraphique, ou pictural, doit posséder une attaque, au début, puis un développement et une fin. Tel est le modèle. Dans l'application, l'attaque et la fin du tracé, la technique particulière à la calligraphie consiste à cacher toute trace d'effort.

1.2.2 La volonté et la stratégie (le modèle oriental) ²

La pensée de la modélisation a conduit à penser l'efficacité en termes de moyen-fin. La forme idéale servant de plan est posée comme but ; puis il faut trouver les moyens à mettre en œuvre pour atteindre ce but.

L'effort nécessaire à l'accomplissement de ce but implique une volonté. Or une volonté induit une mise en avant de soi et, par conséquent, l'absence de naturel. Le mouvement volontaire, celui de l'artiste ou de l'artiste martial implique la participation de la conscience intelligente du sujet, autrement dit la volonté.

Dans un premier temps, c'est-à-dire dans la phase d'apprentissage, le sujet fait intervenir sa volonté. Dans un deuxième temps, l'artiste cherchera à lâcher en quelque sorte son emprise, son contrôle et très souvent, le mouvement est automatisé par sa répétition. Le mouvement automatique est donc un mouvement appris et par conséquent volontaire. Il en est autant du *kata* que de la pratique artistique.

² « oriental » de façon générale et en opposition au terme « grec ».

Cette idée d'automatisme « volontaire » s'approche volontairement de celle de stratégie, définie par François Jullien comme suit : « la stratégie est attentive au potentiel de situation plutôt qu'au pouvoir de la modélisation... ».³ Dans le contexte de la création artistique, en termes d'efficacité, il faut que l'œuvre paraisse s'incarner d'elle-même. Le spectateur est ainsi invité à partir de l'œuvre, non pas une œuvre telle que préalablement il la modéliserait, mais bien de cette œuvre-ci. Il en est de même pour l'artiste qui permet à l'œuvre de prendre forme d'elle-même. Dans notre pratique nous partons de l'image qui se forme sous nos yeux, non pas d'une image modélisée préalablement. Nous travaillons avec celle dans laquelle nous nous sommes engagé et au creux de laquelle nous tentons de repérer où se trouve le potentiel et comment l'exploiter. En signifiant que toute l'initiative ne vient pas de nous mais qu'il y a des facteurs favorables sur lesquels nous nous appuyons pour nous laisser porter, la notion de stratégie rejoint bien l'idée d'un potentiel de situation.

1.3 EFFICACITÉ ET NON-AGIR

À l'instar de la fameuse formule bien connue du Maître Kano, « le minimum d'énergie pour le maximum d'efficacité », nous pensons que l'efficacité peut être entendue comme inversement proportionnelle à la force physique développée. *Grosso modo*, l'efficacité s'obtient par l'art de prendre en compte autant le non-travail que le travail physique à fournir. Autrement dit, poussé à l'extrême, l'efficacité oppose à l'agir, le non-agir. Mais le non-agir, en quoi consiste-t-il ?

³ François Jullien, *Conférence sur l'efficacité*, PUF, France, 2005, p.31.

1.3.1 La discrétion

Afin d'approfondir l'idée de stratégie, il nous semble important de mieux comprendre la notion du « non-agir », inhérente, dans les écrits de François Jullien, à la notion d'efficacité. Avec son exemple de la plante qui pousse, François Jullien nous explique que : « ...ce faire, si fatigant qu'il soit, n'est que l'appui – sans appuyer – d'une poussée qui se déploie d'elle-même. »⁴ Ce n'est donc plus l'artiste qui vise et qui veut, mais ce sont les conditions engagées, opportunément exploitées, qui aboutiront au résultat. Autrement dit, les conditions travailleront pour l'artiste. La pensée chinoise part donc de la situation plutôt que du sujet, d'une disposition à accueillir ce qui advient.

La conséquence de cette approche est la discrétion de la création artistique. Dans notre pratique, nous essayons de ne pas mettre nos gestes de l'avant. L'efficacité est discrète. Pour reprendre l'idée de la plante, on ne la voit pas pousser. L'effet en train de se faire ne se voit pas. Finis le spectaculaire et la gloire ! En exerçant notre art d'une façon quotidienne, si bien que le résultat de notre création ne s'impose jamais précisément à l'attention, n'offre rien de marquant ; nous faisons évoluer l'œuvre d'une façon quasiment insensible, de sorte que le résultat progressivement acquis ne s'impose jamais à l'admiration, n'est jamais cité comme un haut fait. La véritable efficacité est toujours discrète.

En sens inverse, tout ce qui est voyant n'est qu'illusoire. Artiste et artiste martial refusent l'action spectaculaire et superficielle au profit d'une influence qui s'exerce en profondeur et dans la durée. Revient ici l'idée de la fadeur. La richesse d'une œuvre ne peut se manifester extérieurement mais se situe dans l'intériorité de l'artiste.

⁴ *ibid.*, p.49.

La richesse est d'autant plus grande qu'elle refuse de s'afficher. Ne nous méprenons point sur l'intention : il ne s'agit point là d'un choix d'humilité. Mais la simplicité, voire la fadeur, à l'opposé de la saveur dont l'intensité et le pouvoir de séduction sont condamnés à s'user, ne se lassent jamais. Dans ce cas, même l'œuvre la plus extrême, la plus éloignée commence toujours de se réaliser dans sa simplicité. L'accès à l'intériorité de l'œuvre, à sa richesse, ne peut être que progressive. La vraie richesse n'est pas un état brut mais un déploiement en cours, de plus en plus sensible, de plus en plus envahissant et c'est souvent de la plus grande discrétion que se dégage la plus grande présence.

Il est important d'insister sur cette différence entre la discrétion, le « non-agir » et le désengagement, la passivité ou le renoncement. Même si cela peut paraître contradictoire, la volonté reste présente dans le non-agir. Le corps reste dans un état de veille, il est alerte.

1.3.2 La transformation

Reste la question légitime, si l'on n'agit pas, que fait-on ? Le maître mot de la pensée chinoise est « transformation ». Non pas agir, mais transformer, et cela vaut tant pour l'artiste que pour l'artiste martial. L'artiste transforme la vision des choses, l'artiste martial transforme l'adversaire et soi-même.

La transformation n'est pas locale, mais globale : c'est tout l'ensemble concerné qui se transforme ; elle ne peut être momentanée, mais s'étend dans la durée – elle est progressive et continue, il y faut toujours du déroulement, autrement dit du processus ; elle renvoie moins à un sujet désigné qu'elle ne procède discrètement par influence, sur un mode ambiant, prégnant. Donc la transformation ne se voit pas. On n'en voit que les résultats. On ne voit pas le fruit en train de mûrir, mais on constate un jour que le fruit est mûr, prêt à tomber.⁵

⁵ *ibid.*, *Conférence sur l'efficacité*, PUF, France, 2005, p.56.

On pourrait dire que toute la réalité n'est qu'une suite de transformations. Et c'est justement son inscription dans la durée qui la rend effective. Une action distincte est souvent apparente mais elle demeure, le plus souvent, éphémère et superficielle tandis que la transformation est discrète mais permanente. Moins cela se voit, plus c'est effectif. « Les transformations sont toujours silencieuses. Les actions elles sont bavardes en même temps qu'héroïques. »⁶

En guise de conclusion, on pourrait dire que l'efficacité est toujours le résultat d'un processus. Il y faut du déroulement. Rappelons nous la grande notion orientale de *tao*, « la voie ».

1.4 LE POTENTIEL DE SITUATION / LE HASARD

Le potentiel de situation nous mène à ne pas nous enfermer dans des plans qui, dressés d'avance, sont tout aussi rigides comme ils font barrage à la capacité d'intégrer le changement en cours. En revanche si l'on ne cesse de prendre appui sur le potentiel de situation « on pourra aisément, en épousant la façon dont celui-ci se renouvelle, gérer cette variation continue. »⁷ Le potentiel de situation n'existe pas que dans la pensée orientale. Si on se retourne du côté occidental, nous retrouvons le « coup de génie » qui sait laisser tomber la modélisation pour réagir à vif à la circonstance. Il s'agit d'éléments qui viennent ouvrir une brèche dans la cohérence des processus et plus souvent nous les nommons le « destin », le « hasard », ou la « chance » des noms qui font ainsi leur place à l'indéfini. Une œuvre créée sur le principe du hasard n'est finalement tel qu'un jeu de cartes et se découvre imprévue, elle ne cesse de parler à notre désir comme à notre imagination, et c'est souvent pour ces raisons qu'elle nous passionne. En laissant une grande place au hasard, à

⁶ *ibid.*, p.58.

⁷ *ibid.*, p.34.

l'imprévu, la pensée de la finalité se dissout. L'artiste ne se fixe pas de but car celui-ci serait une entrave au regard de l'évolution de la situation ; mais il exploite une disposition. Donc un grand artiste ne projetterait pas mais il repérerait, détecterait les facteurs qui lui sont favorables, de façon à les faire croître, à les faire éclater.

Dans ce sens, l'efficacité est indirecte puisqu'elle émerge des facteurs favorables, ou qu'on rend favorables, à titre de conséquence évidente, et non d'un quelconque projet.

1.5 DE L'EFFICACITÉ À LA CRÉATIVITÉ

En période de créativité, l'organisme fonctionne plus rapidement et plus efficacement ; il est dans un état de grâce qui ne doit pas faire perdre le sens des réalités, celles qu'impose le repos du corps et de l'esprit, les exigences d'une alimentation saine et d'une bonne hygiène de vie en général, sous peine d'épuiser ou d'asphyxier la muse...⁸

Cette recherche de la précision, de l'élégance et de l'efficacité se situe tout aussi bien au niveau de l'artiste même, en ce qui concerne son hygiène de vie, que dans l'exécution de son art. Dans ce cas, à quoi ressemble l'efficacité d'une œuvre d'art ? Florence Hu-Sterk nous propose un début de réponse. Selon l'auteure, l'artiste efficace traduit d'un seul jet, avec quelques coups de pinceau, la réalité interne des choses selon le principe : « un trait de plus ne vaut pas un trait de moins ; l'intention est élevée, le monde des traits diminue »⁹. Nous retrouvons donc les notions de simplicité et de discrétion inhérentes à l'efficacité. L'artiste n'est donc pas supposé exprimer la ressemblance extérieure, l'ombre et la lumière, mais fera porter l'accent sur les pointes et les lignes, techniques issues directement de l'art de l'écriture. La

⁸ Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions DésIris, France, 2005, p.104.

⁹ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.50.

maîtrise du trait constitue également une exigence commune à la peinture et à la calligraphie. « Le trait ne tolère ni retouche, ni reprise. »¹⁰ On constate que les qualités de l'efficacité sont autant la maîtrise du trait que la vie des lignes.

1.6 INTENTIONNALITÉ DU CORPS : le cœur-esprit

Si l'on peut facilement concevoir la maîtrise du trait, la mémoire d'un corps qui a appris à tracer avec justesse, il en est plus difficile pour la vie des lignes. Qu'inflige la vie à ces lignes? Afin de répondre à cette question, tournons-nous vers la notion de « cœur-esprit », définie par François Cheng comme le siège de la conscience et décrite ainsi par Yolaine Escande:

La main, c'est ce qui tient le pinceau, qui écrit une poésie, calligraphie, ou ce qui peint. « Pinceau » signifie aussi bien l'instrument que « réaliser un trait » et « utiliser le pinceau ». Le cœur désigne le lieu d'où part l'intention qui préside à l'exécution ; la main et le pinceau correspondent à l'exécution. Il ne s'agit pas d'une opposition entre mental et physique, mais des deux éléments fondamentaux de la création artistique qui recouvrent la totalité du processus créatif.¹¹

Une intention de création naît donc dans le cœur-esprit, qui préside à l'exécution. Le processus va du cœur à la main et précède l'intention de peindre, de calligraphier, de réaliser une poésie ou une musique et même jusqu'à l'effet visuel provoqué sur le spectateur. Cette intention relie, en effet, le cœur et la main, et elle nécessite le tracé du pinceau pour s'incarner. « Si le cœur et la main sont à l'unisson, le souffle peut alors passer sans hésitation dans le tracé et se manifester en des formes animées d'un effet visuel. »¹²

¹⁰ *ibid.*, p.63.

¹¹ Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.22.

¹² *ibid.*, p.23.

Nous souhaitons citer, pour la beauté de l'idée, Yolaine Escande qui explique d'une façon très sensible ce qu'est l'intentionnalité.

Dans la terminologie chinoise, qui mentionne une « intention » recouvrant la totalité du processus pictural, le caractère qui désigne l'intention ou l'intentionnalité se dit *yi* et se compose de deux parties. L'une signifie « son, sonorité », et l'autre « cœur ». L'intention c'est donc le « son du cœur ». Évidemment, ce caractère est particulièrement représentatif de ce processus : le cœur résonne, sonne, faisant écho à l'univers ; il en restitue les mouvements...¹³

On peut comprendre le fonctionnement de ce modèle à travers le processus créatif. Mais le mouvement n'agit pas qu'à sens unique, du cœur à la main. Les formes picturales en train de se déployer sous l'outil de l'artiste touchent à leur tour son cœur et l'émeuvent. Il y a entre la main et le cœur de constants mouvements d'aller et retour. L'acte créatif relève donc d'une interaction mutuelle entre image et artiste, entre exécution et intention. Un dialogue s'installe entre l'artiste et son œuvre.

L'efficacité de l'œuvre, voire de l'acte créateur, se situe inévitablement au niveau du mouvement mutuel entre image et artiste. La maîtrise du geste cède l'importance au mouvement « cœur-main », à la vitalité du trait. Le geste n'est à aucun moment mis en avant. Il accompagnerait en effet une expression « égoïste » de l'artiste. Nous approfondissons cet aspect dans le chapitre sur la singularité. Plutôt que la l'importance du geste, est soulignée la capacité de l'artiste à faire partager une expérience d'intériorité, d'union avec l'œuvre. Cette union avec l'œuvre entraîne avec elle les spectateurs qui s'en trouvent régénérés à leur tour. C'est pourquoi l'intention dont nous avons parlé concerne à la fois l'artiste, l'œuvre et le mouvement entamé avec le spectateur.

¹³ *ibid.*, p.24.

1.7 CONCLUSION

Nous venons de voir que l'efficacité ne dépend pas que d'une éducation physique ou de l'apprentissage d'une technique, mais qu'elle découle surtout d'une éducation du mental ; le corps et l'esprit doivent être unis dans le mouvement. Apprendre à épurer ses gestes, enlever ce qui est superflu ou inutile, ne garder que ce qui est nécessaire, cela fait partie de cet apprentissage. Si l'on peut parler de « technique » d'apprentissage, elle consisterait à : harmoniser, guider et contrôler le corps, l'esprit et, par conséquent, le trait pour arriver au but fixé ou à l'œuvre imaginée.

Ce que l'on reproche souvent aux œuvres est que leur appréciation réside dans leur « philosophie ». L'art serait-il devenu plus spirituel que physique (basé sur un savoir-faire technique) ? À part l'acquisition d'une technique, quel rôle joue le corps dans la création artistique ? Nous pensons qu'il faut apprendre à utiliser son corps plutôt que de répéter interminablement des mouvements techniques croyant qu'ils deviendront efficaces en situation créatrice. Pour ce, il faut prendre conscience que notre corps est « un » et qu'il existe un lien entre toutes les parties de ce corps. Comme le trait épuré et subtil, le mouvement corporel devra être le plus court possible, le corps doit bouger subtilement afin de gagner en efficacité.

Pour répondre à notre question posée au début de ce chapitre, donc, il n'est pas utile de connaître une grande diversité de techniques. Il faut surtout savoir reconnaître et saisir le moment opportun et effectuer le geste décisif en un seul mouvement qui produira l'énergie nécessaire à tracer une écriture pouvant être considérée comme efficace. Il n'est pas nécessaire de trop en faire mais de faire ce qu'il faut dans une situation donnée pour obtenir l'efficacité. C'est là que se situe l'efficacité.

CHAPITRE II

LA MÉMOIRE

2.1 INTRODUCTION

Non seulement, la notion de mémoire occupe une place cardinale au sein de l'histoire de l'art, mais elle constitue, au sein de notre thèse un questionnement essentiel. Simple synonyme d'un souvenir individuel plus ou moins précis, mémoire motrice ou inscription dans une tradition collective, la mémoire joue un rôle déterminant dans la compréhension de l'écriture corporelle et graphique. Avec les arguments et les conceptions développés par Bergson, Halbwachs ou Deleuze, autour de la notion de mémoire nous souhaitons montrer que l'art peut être un lieu de mémoire et un espace mémoriel de la pensée. Les liens de la mémoire et des arts plastiques, mais aussi particulièrement les arts martiaux, posent de nombreuses questions. En voici quelques éléments de réponse.

2.2 HISTOIRE ET TRADITION DU KATA : Histoire d'une transmission

Avant de tenter d'expliquer quoique ce soit, un léger rappel s'impose. Les *kata* de karaté japonais sont issus en grande partie de méthodes de combats chinoises, revues et corrigées par différents experts au cours de transpositions. Or culturellement, historiquement et surtout géographiquement, malgré une longue histoire en commun, beaucoup de choses séparent aujourd'hui ces deux nations, que sont la Chine et le Japon.

Ayant opté pour une démarche de transposition, nous nous concentrons principalement sur les principes de changement, mutations et mouvements qui

accompagnent et qui marquent l'histoire du *kata*, sans vouloir se limiter à l'une ou l'autre des pratiques, chinoise ou japonaise. En vue d'une transposition vers notre production artistique, nous allons primordialement parler d'écriture corporelle dans le *kata* et d'écriture graphique dans les arts.

2.2.1 Transmission hier et aujourd'hui : L'ancien et l'actuel

L'histoire nous montre que le *kata* est un phénomène culturel et historique qui se modifie avec la manière d'être d'une époque. Nous devons affronter des problématiques pour lesquelles il n'existe pas forcément de références dans le passé. Le *kata* s'est en effet adapté à son époque et pose aujourd'hui des questions face à son exécution, à son application ou à sa transmission, qui ne se posaient pas de la même façon il y a encore cinquante ou cent ans.

L'ancien présent¹, comme nous l'apprend Gilles Deleuze, ressemble à l'actuel or il n'est pas représenté dans l'actuel, sans que l'actuel ne soit lui-même représenté dans cette représentation. L'ancien et l'actuel présents ne sont donc pas comme deux instants successifs mais l'actuel comporte nécessairement une dimension de plus par laquelle il re-présente l'ancien. C'est également dans cette dimension que l'actuel se représente lui-même. Incrustés l'un dans l'autre, l'ancien et l'actuel ne sont pas dissociables. Ils s'expriment l'un à travers et grâce à l'autre. L'actuel n'est pas traité comme le futur d'un souvenir, mais comme « ce qui se réfléchit en même temps qu'il forme le souvenir de l'ancien présent. »²

Ainsi « tout actuel passe au profit d'un nouveau actuel et chaque passé est contemporain du présent qu'il a été, tout le passé coexiste avec le présent par rapport

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris, France, 1968, p.109.

² *ibid.*, p.109.

auquel il est passé, mais l'élément pur du passé en général préexiste au présent qui passe. »³

Au cours de sa pratique, l'adepte de *kata* cherche à enrichir le *kata* qu'il pratique en y versant un savoir technique qu'il a accumulé. Mais nous avons vu dans le chapitre précédent que l'efficacité du *kata* ne tient pas qu'à son exécution technique mais également à la volonté et à l'intentionnalité de l'artiste martial. Ainsi, un seul *kata* pratiqué par une seule personne, peut être approfondi sous différents angles techniques et est également susceptible de contenir des significations personnelles importantes. L'adepte reçoit l'enseignement de ses prédécesseurs, élabore et forge son art et un jour si son niveau est suffisamment élevé, il pourra verser son savoir dans les *katas* qu'il transmettra à son tour. « Autrefois, on jugeait de la qualité d'un adepte par la richesse qu'il était capable de trouver dans un seul *kata*. »⁴ La valeur de cette pensée est encore actuelle.

Nous sommes aujourd'hui confrontés à une autre problématique. A partir du moment où l'enseignement du *kata* vise un large public, il est nécessaire que l'école se prépare des possibilités de communication plus riches qu'à l'époque où la pratique était très sélective. « Autrefois le maître imposait avec rigueur son style personnel, ce qui permettait d'éliminer les élèves inaptes. »⁵ Ce style personnel avec une grande valeur de reconnaissance est de plus en plus effacé, et ce, surtout dans les cultures occidentales.

³ *ibid.*, p.111.

⁴ Kenji Tokitsu, *Histoire du Karate-Do*, Editions SEM, Paris, France, 1993, p.126.

⁵ *ibid.*

2.2.2 Le *budô* : méthode vs culture

Précisons tout d'abord ce qu'est le *budô*.

Au Japon, les arts martiaux des guerriers s'étaient lentement transformés au cours de la période de paix des XVIII^e et XIX^e siècles, pour devenir une formation de l'homme où la recherche qualitative de la qualité technique passait par l'introspection et l'anticipation de la volonté de l'adversaire. Les adeptes ont trouvé, avec l'élaboration de la notion de *budô*, une formalisation de la vocation éducative des arts martiaux traditionnels adaptée à une société moderne. Toutes les disciplines du *budô* convergent vers cet objectif commun : l'approfondissement de la qualité d'une personne à travers la pratique de techniques de combat dont les exercices ont été élaborés au cours d'un long processus historique.⁶

Il y a donc généralement dans la transmission de l'art du combat, des indications pour l'évolution d'une personne. Si l'on veut vivre pleinement le *kata*, il nous est nécessaire d'être conscients des valeurs que nous devons défendre, à partir desquelles nous pouvons créer. Nous l'avons vu, apprendre passe toujours par l'inconscient et établit, entre le corps et l'esprit, un lien de complicité profond. Toute répétition de la part de l'apprenti devient un exercice transcendant. Saisir ce qui ne peut être que senti⁷, telle est l'éducation des sens.

Il ne faut pas comparer l'apprentissage et une certaine conscientisation à une méthode. Bien évidemment, il n'y a pas de méthode pour atteindre une conscience supérieure, et pas davantage pour comprendre, mais un violent apprentissage, une culture, une tradition qui parcourt l'individu tout entier. La méthode serait le moyen du savoir ou la manifestation d'un sens présupposant une bonne volonté de l'apprenti. Mais la culture est le mouvement d'apprendre, sa transformation, son devenir, l'aventure, le hasard, une sensibilité, une mémoire, puis une pensée et éventuellement

⁶ *ibid.*, p.129.

⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris, France, 1968, p.214.

un savoir. Notre corps et notre esprit sont donc beaucoup plus qu'un dispositif de stockage de savoirs. Notre corps-esprit, se transforme, se perfectionne, s'adapte, s'enrichit, se nourrit de sa propre activité, dans sa propre culture, son propre mouvement. La dimension sensorielle vient nourrir ce tandem qui les recueille.

2.3 EXPRESSION RITUELLE ET SYNCRÉTISME RELIGIEUX : une question de corps

Développons davantage la question du corps. « Il n'est guère - il n'est pas, pour un matérialiste - de comportement ou d'acte humain qui ne soit en quelque façon corporel. Le rêve l'est autant que la course à pied. »⁸ Qu'entendons nous par rituel et quel rôle joue alors notre corps au sein de celui-ci?

2.3.1 Le rituel

Il ne faudrait pas supposer, à partir de cette idée matérialiste, que lors de nos interactions les plus habituelles, nous existions les uns pour les autres qu'en tant que corps. C'est plutôt le contraire qui est vrai. En règle générale, situer l'autre comme une personne revient à passer en quelque sorte par-dessus sa réalité corporelle, pour saisir une personnalité, définir sa singularité parmi d'autres « corps ».

Pour reconnaître une dimension corporelle à la participation d'un rituel, il ne suffit pas de noter que les adeptes y sont physiquement présents. Le rituel définit avant tout une situation sociale, métaphysique, religieuse qui intéresse des personnes, non un engagement des corps en tant que tels. Mais cette participation peut, en effet, devenir

⁸ Jean-Pierre Albert, *Incarnations, Désincarnations, ce que les religions disent et font du corps*, in *Corps/revue interdisciplinaire, Écrire le corps*, N.1, octobre 2006, p.32.

une expérience corporelle si elle s'accompagne de postures ou d'une durée imposées, des répétitions infinies d'un geste par exemple.

Cette précision apportée, on pourrait dire que lors des pratiques de *kata*, c'est en agissant sur leurs corps que les adeptes produisent des personnages qui leur correspondent. La pratique d'un *kata* est en premier lieu une action, mais, en second lieu tout autant, une croyance. À défaut de savoir au juste en quoi il croit, l'adepte sait ce qu'il a à faire et ses croyances par conséquent « prennent corps ». L'incorporation de la croyance, exprimée dans le rituel est en quelque sorte la forme extériorisée d'une disposition intérieure. La croyance doit s'incarner pour exister pour les autres. Il s'agit d'une première condition au partage de notre intériorité. Voilà donc un premier rôle du corps de l'artiste: en faire, par des gestes, des attitudes, des postures convenus, le témoin ou le signifiant d'une intériorité. L'extérieur, c'est le corps, et c'est également le rituel.

D'autre part, les rituels ont souvent joué un rôle dans la régulation de la vie sociale. La manipulation rituelle du corps apparaît comme un rôle imposé à l'être humain afin d'exprimer un vécu individuel pour s'inscrire dans l'affirmation collective d'une croyance. Mais le constat de similitudes ne doit pas conduire à aplatir toutes les singularités. Même si le matériau de base est le même, la vie de chacun offre assez de ressources pour qu'on devienne par nous-mêmes des personnalités singulières.

Dans la pratique du *kata*, consciemment ou non, nous nous inspirons de sa dimension cérémonielle, de sa mise en scène, nous lui empruntons un certain style théâtral que nous cherchons à transposer dans notre langage plastique.⁹

⁹ cf. Partie 3, Chapitre 1

2.3.2 La mémoire motrice

La mémoire motrice se définit comme suit :

Mémoire de type associatif qui permet l'exécution des actes moteurs plus ou moins complexes, par conditionnement, pour les apprentissages sensori-moteurs notamment (marcher, conduire...). Cette mémoire permet également les apprentissages perceptifs ou les savoir-faire.¹⁰

L'acquisition d'habiletés sensori-motrices que ce soit chez l'artiste ou le sportif, relève d'un apprentissage assidu, contrôlé qui porte sur un ajustement précis des mouvements et leur contrôle. Les perceptions apprises peuvent devenir automatiques au point de sembler familières. Il en est de même pour les habitudes intellectuelles, spirituelles, telles la volonté ou la conscience. Ce mouvement spirituel s'oppose à un mouvement logique. Il n'y a pour celui-ci aucun modèle méthodologique. Ce sont ces nombreuses situations de la vie courante qui nous conditionnent. L'écriture, la conduite automobile, la pratique d'un instrument de musique, le dessin ou la pratique d'un *kata*. Ces apprentissages quotidiens sont jalonnés et déterminés par certains rituels. C'est à travers la ritualisation de situations quotidiennes que les savoirs se transmettent.

La plupart des cultures humaines se sont développées par transmission orale et de nombreux aspects de celles-ci, tels les sports et de nombreux rituels, sont transmis par une certaine motricité et donc sans aucun autre moyen de stockage des informations et de leur histoire que la mémoire de chacun. La mémoire individuelle constitue un moyen de stockage possédant des limites évidentes, surtout lorsqu'elle est utilisée seule comme mémoire motrice et sans autre support de rétention d'informations. Les données de traditions motrices sont le plus souvent évaluées en termes d'exactitude

¹⁰ Florent Pommaret, *Oralité, Écriture et Mémoire*, Mémoire publié sur : <http://www.cfedem-rhonealpes.org/documentation/memoires.pdf/memoire%202001/pommaret.pdf>

et de fidélité de restitution du passé. Il est à noter que le mot fidélité doit être compris comme étant « ce qui fait sens pour l'individu ». Donc cette fidélité évolue.

Les réalités changent et, avec elles, la mémoire motrice. Ce qui fait sens change dans le temps, tout en respectant les rites ou traditions. Si l'esprit de la tradition est conservé, l'interprétation et l'application sera jugée fidèle et pertinente. Dans le cas d'une tradition motrice, nous estimons que la reproduction identique d'un geste est inexistante. L'apprentissage se fait en grande partie par la pratique. La notion de similitude est quelque chose de subjectif. Nous mettons l'emphasis moins sur la répétition que sur la re-création d'un geste dans le cas d'une traditions motrice comme l'est le *kata*.

Dans notre propre pratique artistique ou celle du *kata*, nous sommes poussé vers la variation de notre propre imagination et ingéniosité. La question est de savoir si nous pensons répéter ou créer un nouveau geste, un nouveau trait. Les différences sont naturelles, évidentes et inévitables. Le travail de la mémoire n'est pas seulement un stockage, c'est un traitement des informations. Recevant des informations de sources sensorielles ou conceptuelles, la mémoire doit classer, organiser, éliminer, transformer, recréer et des fois même créer et elle fait, par ce biais, intervenir la notion de subjectivité dans notre travail.

Comme le résume très bien Gilles Deleuze :

Il importe peu que l'ancien présent agisse non pas dans sa réalité objective, mais dans la forme où il a été vécu ou imaginé. Car l'imagination n'intervient ici que pour recueillir les résonances et assurer les déguisements entre les deux présents dans la série du réel comme réalité vécue. L'imagination recueille les traces de l'ancien présent, elle modèle le nouveau présent sur l'ancien.¹¹

¹¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris, France, 1968, p.137.

2.4 LE TEMPS ÉCLATÉ : mémoire et tradition

Il nous faudra réfléchir sur les mémoires individuelle et collective, définies comme un passé qui nous donne une identité et dont on fait même un devoir de les cultiver. Parler de mémoire, c'est parler de tradition. Comment la matière, c'est-à-dire le corps de l'artiste martial, appartenant à une tradition corporelle, devient-elle une page écrite dotée de mémoire visuelle ?

2.4.1 L'écriture

En sélectionnant dans une pratique passée les fondements qui contribuent à donner un sens à une pratique actuelle, on détache cette première de son origine. La reprise d'une pratique/technique l'actualise. Nombreuses sont les cultures dans lesquelles l'écriture peut fixer ce processus de perpétuelle création. Le savoir écrit peut fournir à la mémoire une référence, un ancrage solide par rapport aux péripéties de la parole orale ou des gestes.

Mais notre mémoire n'est pas forcément réductible à des faits, des lieux, des énoncés. La manière de dire, de représenter, de transmettre le passé est aussi déterminante que son contenu. Une transmission qui n'est pas basé sur l'écriture nous amène à considérer les pratiques visuelles et sonores qui assurent la transmission d'une tradition martiale ou graphique. Toute culture combine des représentations multiples du temps, (orales, visuelles, gestuelles...) La mémoire ne suit pas un cours unifié. Dans le cadre de notre recherche, il semble donc judicieux d'utiliser une perspective spécifique et souple à la fois. Nous nous basons sur de nombreuses connaissances théoriques, fixées par le médium de l'écriture mais également sur des souvenirs personnels en guise de documents ou notre mémoire motrice. Ce faisant, nous inscrivons notre pratique plastique ainsi que la pratique du *kata* dans une dynamique de patrimoine mémoriel.

2.4.2 La mémoire individuelle selon Bergson

La mémoire se présente pour Henri Bergson, non comme une élaboration culturelle mais comme immanente à une prise de conscience intuitive.¹² Se souvenir du vécu serait donc en même temps explicitation « mémorielle » de la perception et contraction de la multiplicité des moments qui l'ont constituée.

D'un point de vue méthodologique, après avoir découpé le réel, ayant nagé dans nos souvenirs, notre mémoire traverse l'espace temporel. De cette expérience, demeure la matière vécue dont il faut se rappeler. Dans ce sens, le temps ne cesse d'exister, c'est plutôt son usage, sujet à transformation, qui s'achève dans l'oubli et dans le souvenir. La faculté mentale de conserver et réveiller les images des choses vues, écoutées ou ressenties ainsi que les idées acquises seraient donc formées de deux moments simultanés : celui de la *translation*, qui porte l'intégralité de la mémoire dans la durée incessante du temps, et celui de la *rotation*, qui l'oriente « vers la situation du moment pour lui présenter la face plus utile »¹³. Nos propres souvenirs, rongés par le temps, incomplets et transformés, mais d'autant plus intuitifs et authentiques, orientés vers la recherche, servent de base pour notre travail. Ils portent en eux le principe même de la transformation et s'appliquent ainsi à la transposition.

Le problème de la mémoire finit donc par être assimilé à celui de la durée. Pour Bergson, la mémoire n'est pas le produit d'une régression qui du présent rappelle le passé, elle est plutôt le devenir qui du passé va vers le présent. La mémoire serait la condition latente du présent, le souvenir qui se réactualise cesserait donc d'être souvenir, mais redeviendrait intuition puis perception.

¹² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Presses universitaires France, Paris, France, 1970.

¹³ *ibid.*, p.308.

2.4.3 La mémoire collective selon Halbwachs

Maurice Halbwachs développe le thème d'une mémoire structurelle, qu'il analyse à travers la catégorie décisive de la solidarité en tant que forme de la tradition. Pour ce sociologue, intéressé à la connaissance des mœurs, le passé est vivant dans la « mémoire collective » à laquelle chaque mémoire individuelle apporte une perspective unificatrice. Tout en englobant les souvenirs de ses membres, cette mémoire collective ne se confond pas avec eux, du moment qu'elle offre à chaque individu la possibilité d'apprendre sa propre culture de l'extérieur, c'est-à-dire en la « rappelant » à travers la mémoire des autres. Là où l'histoire et sa mémoire écrite établiraient clairement la distinction entre individu et collectivité, la mémoire halbwachsienne semble en accueillir les contradictions inhérentes. Nous retrouverons cette fusion contradictoire dans la relation maître-apprenti dans le contexte de l'apprentissage d'une tradition. Elle posera la problématique de la singularité dans une pratique traditionnelle.

La mémoire collective est ainsi décrite comme une expérience culturelle fondamentale à travers laquelle les hommes vivent le temps. Chaque individu emprunte à ce flux culturel continu la substance de son être. La mémoire est la présence du passé, ou selon les termes bergsoniens, le mouvement intégral du passé ou mieux son avancement. Pour Halbwachs, l'espace collectif donne lieu également au devenir. « C'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps ; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire. »¹⁴

Même si les deux auteurs accordent une grande place à la possibilité du devenir, c'est au niveau de la collectivité que se marquera la différence. Dans la mémoire de ceux

¹⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris, France, 1968, p.167.

qui partagent un espace, se constituerait la raison sociale par rapport à laquelle la pureté des perceptions bergsoniennes s'estompe. Notre sujet de thèse se situe à plusieurs niveaux entre ces deux approches.

D'un côté, la mémoire s'inscrit dans la durée du temps et s'oriente vers le moment présent. Ainsi nos souvenirs se transposent dans notre production artistique en s'adaptant au potentiel de situation de l'œuvre. D'un autre côté nous touchons également à la problématique de la mémoire collective. Le *kata* propose une riche tradition formée par une grande mémoire collective et il s'agit pour nous d'en dévoiler la facette singulière. La mémoire collective du *kata* englobe les souvenirs de ses pratiquants mais ne se confond pas avec eux. Nous allons voir que le *kata* offre à chaque individu la possibilité d'y trouver sa voie singulière. Le *kata* et sa mémoire sont en devenir par sa singularisation.

Ces indications nous renforcent d'autant plus dans notre choix d'organiser notre œuvre autour des notions de devenir, de changement, de transformation. Nous le ferons en nous basant sur nos propres souvenirs. Méthodologiquement, la discipline de l'auto-observation, qui se base sur notre propre vécu, nos propres souvenirs, notre mémoire, porte en elle la distance qui, d'un côté, autorise la démarche herméneutique savante tout en permettant à notre discours accompagnant les théories du *kata* d'interpréter la transformation d'une mémoire collective en production artistique singulière.

La transmission singulière des principes du *kata*, par le biais de nos œuvres, s'impose comme garant d'une continuité, d'un devenir. La transformation de l'œuvre à travers le regard du spectateur devient prétexte de répétition, de transmission et d'échange. Nous aborderons cette idée au dernier chapitre de la thèse. Mais tout d'abord essayons de comprendre comment nous mettons en place et comment se manifeste le devenir dans nos œuvres. Nous passons donc du *kata* à l'œuvre.

2.5 MÉMOIRE ET DEVENIR : fusion maître-artiste-œuvre

Qu'entendons nous par « devenir-œuvre »? Nous essayons de démontrer que créer une œuvre n'est pas un acte solitaire mais l'orchestration permanente de plusieurs voix en débat, en tension, parfois en conflit. Ces déchirures et fusions sont matérialisées par les traces laissées par les artistes. La formation d'une œuvre se fait la plupart du temps au sein d'un lieu de création, souvent avec des modèles artistiques, littéraires ou philosophique lus et assimilés, peut-être accompagnée d'une réflexion esthétique sur la production. Créer, c'est pour l'artiste, se situer, prendre position par rapport à différentes opinions. Les positionnements respectifs, souvent mobiles, se règlent au cours de l'acte de création. La création se définit ainsi comme laboratoire expérimental de formes esthétiques, comme jeu entre sources diverses. Entrons au laboratoire...

En se mettant à l'école d'un maître, en manipulant le matériau, puis en dessinant les traits de la même façon que son maître, l'artiste intègre en lui, à travers le corps, non seulement la technique mais également les qualités humaines du maître qu'il a choisi et il se les approprie. À travers le corps revécu et réactualisé, l'artiste devient, l'espace d'un moment, la personne et l'histoire qu'il imite. Il ne s'agit donc pas de se contenter de copier une technique apprise, mais il faut se remettre véritablement dans l'état d'esprit de celui qui nous apprend. Cette appropriation des qualités d'autrui se fait dans le but d'améliorer sa propre personnalité, et non pas d'aller à son contre ni de la contraindre.

Il faut absolument distinguer entre la copie extérieure des formes et cet apprentissage artistique qui est à la fois du corps et du cœur. La méditation et la concentration qui président à l'acte créateur sont absolument indispensables. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de s'intéresser à l'esprit du maître et de le comprendre. Dans ce cas, même si le dessin n'est pas réussi, même s'il persiste des erreurs, elles

demeurent secondaires, dans la mesure où l'esprit ou l'intention sont saisis, compris et intégrés. L'essentiel est alors atteint.

L'objectif n'est pas que l'apprenti-artiste devienne quelqu'un d'autre, mais qu'il puisse comprendre et vivre intérieurement une expérience de vie qui a déjà été vécue de façon idéalisée. La création artistique aide ainsi à développer la personnalité d'une personne en lui donnant accès à une expérience qui est prouvée comme efficace.

Devenir un être humain à part entière est tout de même l'objectif principal de la philosophie chinoise, qui place au premier plan l'être humain, dont le but principal est de se comporter en tant qu'être humain.¹⁵

La pratique artistique est l'un des moyens d'y parvenir pleinement : « elle pousse le germe de l'humanité à se développer, à devenir un arbre. »¹⁶ La répétition d'une expérience idéalisée participe de toutes les ambiguïtés de la mémoire. Elle comprend la différence. L'écriture, la création de formes, d'images, même si elle n'est pas qualifiée de sacrée, se déroule sous l'aspect d'un véritable rituel. L'écriture est, d'après la logique maître-apprenti, issue de la lecture et de l'interprétation, de l'expérience et de la méditation. Au départ, l'œuvre est chargée d'éduquer l'artiste-apprenti et rien n'est laissé au hasard. Elle doit être « l'expression de la vertu » qui a « ses racines dans le cœur ». Elle doit être utilisée parallèlement avec un rituel de création. La complémentarité œuvre/rituel est ainsi soulignée. Le rituel unit, l'œuvre différencie.

¹⁵ Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.157

¹⁶ *ibid.*, p.158

2.6 ÉPAISSEURS TEMPORELLES : l'œuvre, la mémoire d'une vie

Dans le cas de la création artistique ou de la pratique du *kata* nous sommes confronté à une multitude de types de mémoire. Cette mémoire peut s'exprimer à travers un langage parlé, écrit, visuel, abstrait ou concret. Dans ce cas il y a une mémoire des mots, idées et concepts mais également une mémoire biographique qui est à la fois motrice et émotionnelle. Ainsi, dans nombres de nos « documents référentiels » il faut tenir compte des données affectives dans les récits de traditions orales. Toute personne raconte l'histoire, d'une certaine façon, subjectivement, dépendant de son propre vécu. Ceci est lié au processus de singularisation par chaque individu et au devenir de l'histoire qui s'oriente, comme nous l'a expliqué Henri Bergson, vers le moment donné.

Le dessin, comme le *kata*, convoque la mémoire en chaque instant, et de multiples manières. Le *kata* nécessite plusieurs niveaux de mémoire simultanément. La mémoire du geste précédent, mémoire de la suite des gestes, mémoire des rythmes, mémoire des variations, voire corrections. Le dessin nécessite la mémoire des motifs, la mémoire de l'agencement, des répétitions, du rythme, de la construction, mémoire des formes esthétiques. Le *kata* ainsi que le dessin nécessitent la mémoire de l'histoire de leur pratique, en vue, non seulement de leur transmission mais également de leur singularisation.

Il y a une superposition de mémoires. L'écriture graphique ainsi que le *kata* nous montrent également comment à la mémoire peut être liée la notion de familiarité. Cette familiarité se développe grâce à la répétition d'un même trait, d'un même geste. Lorsqu'il s'agit du corps, et en particulier du *kata* la familiarité devient encore plus surprenante. De différentes séries de gestes, accomplis par le même corps, finissent par être intégrées, incrustées, incorporées. Il en est de même pour des séries de mouvements et de traits ou encore, dans le contexte de notre production artistique,

pour tout objet étranger aux gestes, introduit par hasard au milieu du processus de création. Comme, par exemple, un bout de papier, un fil de fer, un pinceau intégrés spontanément au dessin. Nous nous familiarisons avec le nouvel outil et l'intégrons ainsi à notre méthode de création. La familiarisation fait partie du devenir de l'œuvre. Après un certain temps, nous incorporons les éléments et retrouvons la familiarité des différents éléments, que ce soit dans le *kata* ou la production artistique. Il y a des croisements spontanés, des agencements qui se créent et finalement une intégration qui se met en place. C'est par la répétition, à travers le travail de la série que la pratique se ritualise.

Faut-il croire que le corps a un tel pouvoir intégrateur, ou assimilateur, qu'il transforme tout ce qu'il approche dans l'espace et dans le temps en un tout homogène et unifié? Autrement dit, la pratique artistique, en occurrence l'écriture graphique, ou le *kata* tiendraient-ils au corps comme structure?

Nous savons que la création artistique requiert une utilisation massive de la mémoire sous toutes ses formes et de ce point de vue questionne les limites entre mémoire individuelle de l'artiste et représentation artistique. Nous défendons le point de vue que le dessin, l'écriture, dans leur exercice, sont une forme de mémoire. Nous retiendrons de la position bergsonienne qu'il ne faut pas confondre ce qui relève de la mémoire, souvenirs créés, modifiés, renforcés ou détruits tout au long d'une vie, avec ce qui relève des mécanismes, fonctions ou processus dont le rôle est de faciliter la stabilisation des souvenirs et leur rappel. Le processus de familiarisation par la répétition font du *kata* et de notre production artistique un moyen pour accéder à nos souvenirs personnels. Les deux pratiques établissent nos souvenirs dans la durée, du moins pour un moment avant de suivre le cours du devenir, à suivre le flux. Du flux mémoriel, Bergson a pu dire «(...)indivisibilité du changement (...) notre plus lointain passé adhère à notre présent et constitue avec lui le même changement

ininterrompu » ou bien « la conservation du passé dans le présent, n'est pas autre chose que l'indivisibilité du changement »¹⁷.

Nous sommes donc ainsi conviés à substituer le flux à la succession dans un temps linéaire d'événements distincts. Cette conception de la mémoire comme transformations nous conduit, finalement, à assimiler notre vie non seulement à une trajectoire chaotique, fondamentalement imprévisible mais peut être aussi, et sans doute de manière non contradictoire, à une série infinie d'événements fluents qui se succèdent de telle manière que l'œuvre artistique est totalement liée à l'Événement.

L'événement doit être compris ici, non pas comme un fait neutre, qui est externe à nous, et diversement interprétable, mais comme un fait qui va modifier légèrement ou complètement notre propre vie et notre façon d'être.¹⁸

Notre mémoire doit être comprise comme une trajectoire chaotique, largement sensible aux conditions actuelles, remplie de bifurcations, largement imprévisible, sensible au contexte. Grâce à notre mémoire, chaque événement nouveau récapitule l'ensemble des autres parce qu'il s'enracine dans un substrat de souvenirs personnels antérieurs. Ainsi, chaque image est une expérience nouvelle enrichie par toutes les autres, et chaque création nouvelle renvoie partiellement au moins à toutes les images devenues familières. Chaque nouvelle création fait appel non seulement à la mémoire des images précédentes, mais également à la mémoire des contextes de création précédents, face au contexte actuel, créant ainsi un événement artistique nouveau, à saveur singulière. Nous proposons une œuvre comme métaphore de notre vie, formée d'événements s'emboîtant les uns dans les autres, formant plis et feuilletages. Le point de vue bergsonien nous conduit à repenser notre mémoire comme un continuum, comme une structure pleine de plis et de feuilletages, en cohérence totale

¹⁷ *ibid.*, p.170.

¹⁸ *ibid.*, p.173.

avec la complexité, la multiplicité et les emboîtements de nos souvenirs qui la constituent et non, on l'a vu, comme un stock de données discrètes et indexées.

Ainsi, notre activité artistique peut être assimilée à des séries infinies, formées de souvenirs individuels, pliés, emboîtés les uns dans les autres mais qui, présentés sous forme de livres se prêtent au dépliage et au déploiement. Cette série infinie est en quelque sorte une dérivée de la première série infinie des souvenirs constituant notre vie. Non identique, mais, en quelque sorte image de notre vie. Nous pouvons dire que chaque œuvre artistique que nous créons, avec sa structure, sa tonalité, ses rythmes, ses motifs, ses formes est en lien avec un ou plusieurs événements, avec ses émotions, pensées, perceptions, sensations, états de conscience, conduites motrices, non forcément artistiques, dispersés ou répartis dans notre mémoire. D'où l'importance si grande de la création artistique dans notre vie. Nous dessinons ou écrivons peut-être parce que nous nous remémorons inconsciemment des faits qui nous ont été agréables, qui ont participé à notre construction psychique et qui font partie de notre mémoire autobiographique. En créant une œuvre artistique, nous organisons inconsciemment une réminiscence d'événements non contigus, fluents, possédant une texture, un relief. À l'intérieur d'une même œuvre, la dynamique de nos affects et de nos pensées est exemplifiée sans que nous ayons à nous souvenir. L'œuvre est vivante.

Si l'on considère non pas les processus élémentaires de l'œuvre (le fait qu'un mot soit écrit, qu'un trait soit peint...) mais plutôt le vécu de l'œuvre ou en considérant de multiples moments d'une œuvre qui fait que la mémoire de l'œuvre devient une mémoire d'expériences esthétiques particulières additionnées, on découvre peut-être que l'œuvre est une mémoire de vie, sans qu'il y ait forcément une volonté autobiographique.

Notre proposition est indépendante du type de médium ou de technique artistique utilisé dans la mesure où, justement, l'œuvre intègre l'histoire personnelle de chacun comme référentiel de son intérêt artistique. L'artiste, en fonction du choix de son outil, n'est donc pas déconnecté de son enracinement.

2.7 CONCLUSION

Une succession d'instants ne fait pas le temps, elle le défait aussi bien. Le temps ne se constitue que sur la synthèse de la répétition des instants. Cette synthèse contracte les instants successifs indépendants. Elle constitue par là le présent vécu. Et c'est dans ce présent que le temps se déploie. C'est à lui qu'appartiennent et le passé et le futur : le passé par ce que nous retenons et le futur par ce que nous anticipons. Le passé et le futur ne désignent pas des instants, distincts d'un instant supposé présent mais les dimensions du présent lui-même. Tout *kata*, toute œuvre porte ainsi en elle le passé, le présent et le futur.

CHAPITRE III

LA SINGULARITÉ

3.1 INTRODUCTION

Nous ne souhaitons pas évaluer une singularité apparue dans une œuvre d'art, mais évaluer celle-ci comme singularité en tant que telle. L'évaluation d'une singularité artistique concernera la manière dont cette singularité incite à découvrir l'artiste. L'œuvre d'art est ainsi le lieu d'une articulation singulière de différents éléments appartenant à l'artiste. Nous voudrions ici tenter de sonder comment, dans quelles limites et par quels moyens s'exprime la singularité?

3.2 LA FADEUR

Avant d'entrer dans la problématique de la singularité, penchons nous sur une notion importante en Orient, celle de la fadeur. Qu'entend-on par fadeur et comment pouvons nous utiliser cette notion à la compréhension de la notion de subjectivité? Peut-elle expliquer notre appréhension de l'Orient qu'il ne serait colorié, mais plutôt plat, pâle? D'un Orient où même la parole garde quelque chose de silencieux. « La fadeur doit être le trait dominant de notre caractère. », ¹ ainsi l'annonce François Jullien dans son éloge à la fadeur.

De manière générale, dans le caractère de l'homme, c'est l'équilibre et l'harmonie qui sont le plus prisés. Or, pour qu'un caractère soit équilibré et harmonieux, il faut nécessairement qu'il soit plat, fade et sans saveur. ²

¹ François Jullien, *Éloge de la fadeur, À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, France, 1991, p.53.

² *ibid.*, p.54.

Autrement dit, quand le caractère d'un homme est plat et fade et ne favorise aucune tendance particulière, cet homme contrôlerait nécessairement toutes ses aptitudes et les utiliserait au mieux. Il s'adapterait à tous les changements et ne rencontrerait jamais d'obstacle. Dans les cultures orientales, l'expression de la personnalité n'est pas expressive, mais décantée, épurée, « limpide ». Cet éloge psychologique de la fadeur se double, d'ailleurs, d'une justification « sémiotique ». Toute qualité intérieure a ses signes propres qui la manifestent d'une manière typique au-dehors : dans le maintien, l'attitude, la contenance, et jusque dans l'air du visage, le timbre de la voix ou l'expression du regard.

Dès lors, chez celui qui possède également en lui-même toutes les qualités, aucun signe extérieur ne peut se manifester au détriment d'un autre, aucune particularité ne se montre au-dehors, sa personnalité n'offre donc rien de remarquable aux yeux d'autrui.

La fadeur des choses appelle au détachement intérieur. Mais elle est aussi une vertu, notamment dans notre rapport à autrui, parce qu'elle est gage d'authenticité ; elle doit être aussi à la base de notre personnalité puisque, seule, elle permet de posséder également toutes les aptitudes et de faire preuve, en chaque occasion, de la faculté requise.³

Ce détachement intérieur nous indique un état d'indifférenciation. La vertu de la fadeur est précisément de faire coïncider notre esprit avec cet état plus foncier des choses. Face à une œuvre, dans la mesure où nulle chose ne nous attire plus qu'une autre, n'est privilégiée par rapport à une autre, nous maintenons la balance égale entre toutes les virtualités à l'œuvre et laissons sa logique inhérente se développer d'elle-même. La préférence peut être source de trouble. Elle obscurcit le processus naturel de ce développement et peut brouiller la juste assignation des choses. Il faut donc comprendre la fadeur comme un gage de naïveté, décapée de toute motivation et qui, comme telle, n'est jamais en défaut.

³ *ibid.*, p.19.

3.2.1 Fadeur et création artistique

Fugacité de l'impression mais aussi limpidité et dimension spirituelle, une atmosphère sobre et discrète, tels sont les aspects complémentaires de la fadeur. Malgré ou justement grâce à ces signes de fadeur, l'image est érigée en œuvre d'art. Le modelé presque inexistant souvent suggère une certaine harmonie intérieure. Les impressions qu'on reçoit de ces œuvres sont comme diluées et dépendent beaucoup du regard du spectateur et de son intériorité. Parce qu'elle est la valeur du neutre, la fadeur est au départ de tous les possibles. À travers le dessin, le texte, la fadeur devient expérience. Non pas de plus voyant ou de plus recherché, mais de plus simple et de plus essentiel. D'ailleurs Roland Barthes, de son voyage en Chine, en 1975, n'a rapporté que quelques pages. Si sa rencontre avec le Japon avait pu stimuler son plaisir des signes, son expérience chinoise nous dit seulement sa réserve, son silence.

Nous laissons alors derrière nous la turbulence des symboles, nous abordons un pays très vaste, très vieux et très neuf, où la signifiante est discrète jusqu'à la rareté. Dès ce moment, un champ nouveau se découvre : celui de la délicatesse, ou mieux encore (je risque le mot, quitte à me reprendre plus tard) : de la fadeur.⁴

Avec la fadeur, nous restons dans le domaine de l'expérience sensible. La fadeur est concrète même si elle est discrète. La fadeur de l'œuvre d'art ne correspond pas seulement à un effet esthétique. Elle est expression de sagesse et la vie fade est un idéal. « Le Sage « savoure la non-saveur » de même qu'il « agit sans agir ». »⁵ Par transposition, la fadeur et le « non-agir » se rejoignent. La fadeur traduit visuellement, voire sensiblement toute la dimension du « non-agir », notion déduite à partir du *kata*. Concrètement, l'artiste et artiste martial refusent l'action spectaculaire et superficielle au profit d'une influence qui s'exerce en profondeur et dans la durée. La richesse d'une œuvre ou l'efficacité d'un combat ne peuvent se manifester

⁴ Article publié dans Le Monde, « *Alors la Chine ?* », France, 1974.

⁵ François Jullien, *Éloge de la fadeur, À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, France, 1991, p.36.

extérieurement mais se situent dans l'intériorité des protagonistes. La richesse qui refuse de s'afficher, s'exprime alors par la fadeur. On ne peut donc trouver d'autre ancrage à la réalité intime subjective que dans cette valeur du neutre : de ce qui ne penche pas plus dans un sens que dans l'autre, de ce qui ne se caractérise pas plus d'une façon que d'une autre, mais garde en soi sa capacité de devenir.

Ayant incorporé cette pensée, nous commençons à apprécier les traits pour eux-mêmes, la conscience de la fadeur prend une orientation esthétique. Ce qui est vide peut être en même temps plein, ce qui est fade est en même temps savoureux. La plus belle œuvre, celle qui possède le plus d'effet sur nous, ne consiste pas forcément dans l'exploitation maximale des possibilités créatrices. La couleur la plus vive n'est pas obligatoirement la plus intense. Une image qui donne tout à voir, qui porte sa visualité à son comble ne donne plus rien à attendre d'elle et notre être en est aussitôt saturé. Une œuvre peut être silencieuse, vide, se caractérisant par le non-agir, le naturel et la simplicité. L'œuvre est alors peut-être sans saveur mais inépuisable. En art, comme dans d'autres domaines, le terme « fadeur » n'est donc aucunement négatif. Il implique à la fois le rejet de trop de variations, une grande sobriété, une simplicité de l'image, de l'instrument et du matériau eux-mêmes souvent qualifiés de simples, sans décoration et sans artifices. On peut résumer le mérite de la fadeur comme étant celui qui nous fait accéder au fond indifférencié des choses. Le concret devient discret, il s'ouvre à la transformation.

3.3 LE CORPS ENTRE RÉPÉTITION ET DIFFÉRENCE

Au cours d'une vie, l'individu peut chercher à se distinguer des autres. Nous cherchons à exister en tant qu'individu. Le processus de l'individuation peut impliquer une part d'égoïsme qui se forme dans un sentiment d'unité et de séparation à la fois. C'est en créant ses mouvements propres, son langage spécifique que l'on arrive à se situer par rapport au courant. En psychanalyse et en nous référant à Jung,

le terme « individuation » semble couvrir deux notions : la prise de conscience qu'on est distinct et différent des autres, et l'idée qu'on est soi-même une personne entière. Selon Jung, l'individuation est une des tâches de la maturité. Ce que nous souhaitons questionner à ce niveau, est la façon dont l'artiste acquiert la singularité par le processus de l'individuation et comment s'exprime cette singularité dans la création artistique.

3.3.1 L'apprentissage par la répétition : l'individuation

« Apprendre est le nom qui convient aux actes subjectifs opérés face à un problème. »⁶ L'apprenti, c'est donc celui qui constitue et investit des problèmes pratiques ou théoriques. Répéter un problème permet la mise au jour des possibilités qu'il recèle. Le développement des possibilités par la répétition a pour effet de transformer le problème considéré, tout en lui conservant son contenu initial. La répétition ne signifie donc jamais continuation mais au contraire, reprise d'une singularité. Comme nous l'indique Gilles Deleuze :

Toute origine est une singularité, toute singularité est un commencement sur la ligne horizontale, la ligne des points ordinaires où elle se prolonge, comme en autant de reproductions ou de copies qui forment les moments d'une répétition nue.⁷

Dans ce contexte, poser la question de l'individuation, c'est poser la question du QUI? L'individuation, c'est elle qui répond au « qui? ». « L'individuation surgit comme l'acte de solution d'un tel problème, ou, ce qui revient au même, comme l'actualisation du potentiel et la mise en communication des disparates. »⁸ L'acte d'individuation ne consiste donc pas à supprimer le problème, mais à intégrer les éléments de la diversité. Il nous faut marquer une différence entre l'individuation et la différenciation. L'individuation en elle-même ne suppose aucune différenciation,

⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris, France, 1968, p.213.

⁷ *ibid.*, p.260.

⁸ *ibid.*, p.317.

mais elle la provoque. Toutes les différences, la distinction du « Qui » sont portées par l'individu, mais elles ne sont pas pour autant individuelles. Alors à quelles conditions une différence peut-elle être pensée comme individuelle, singulière?

Gilles Deleuze nous explique que

(...) la différence n'est pas pensée comme différence individuelle tant qu'on la subordonne aux critères de la ressemblance dans la perception, de l'identité dans la réflexion, de l'analogie dans le jugement ou de l'opposition dans le concept. Elle reste seulement différence générale, bien qu'elle soit portée par l'individu.⁹

La dimension singulière de la différence s'est donc déplacée. Elle n'est plus entre la première fois et les autres, entre le répété et la répétition, mais entre les types de répétition. Ce qui se répète, ce n'est que la répétition même. Ce qui rend la répétition singulière c'est le fait que nous répétons toujours en fonction de ce qu'on n'est pas et n'a pas. Finalement, la répétition fait la différence. Et souvent même on se demande si le répété présente assez de ressemblance avec le premier pour être identifié à la matrice. Par manque de ressemblance parle-t-on encore de répétition? Il y a bien des dangers à invoquer des différences pures, devenues indépendantes du négatif.

En transposant un langage et une pratique du domaine du *kata* à celui de l'écriture graphique, en prenant comme élément charnière la singularité, où se situe la limite entre transposition et création. En transposant, nous accordons une place primordiale à la matrice, au *kata*. Cependant, le processus de l'individuation exige un subtil balancement entre répétition et singularité. Le but de la production artistique étant la singularité de l'écriture graphique, où se situe la limite entre respect des sources et révocation de la différence, de l'indépendance par rapport au modèle? À quel moment, l'élément répété se détache-t-il de son modèle? Concrètement, comment se

⁹ *ibid.*, p.319.

manifestera le lien entre nos œuvres et le *kata*? Quel rôle joue la répétition et sous quelle forme se manifeste-t-il dans notre processus de création mais aussi au sein de l'œuvre graphique elle-même?

3.3.2 De l'individuation au singulier

Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, un particulier contre le général, un remarquable contre l'ordinaire. À tous les égards, la répétition met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus singulière, celle de l'artiste. Nous estimons donc que dès qu'il y a répétition, il y a une volonté d'individuation afin d'aboutir à la singularité. La répétition signifie la quête de singularité.

Dans nos actions habituelles, la répétition forge-t-elle notre singularité? Si l'habitude ne forme pas une véritable répétition, l'action change, et se perfectionne mais souvent l'action reste égale. Cependant les intentions et les contextes peuvent être différents. La répétition se situe donc souvent entre le perfectionnement et l'adaptation. Les actions atteignent ainsi une toute autre puissance et sont, à toute répétition, singulières.

En ce qui concerne la pratique du *kata*, la singularité se manifeste au niveau de la répétition des gestes et des formes de *kata*. La répétition, nous l'avons vu, fait partie de l'acquisition d'une technique mais également de l'autoformation. Chaque pratiquant, en répétant les *kata*, avance, à chaque répétition, un peu plus dans sa propre voie. Cette voie nous la considérons comme processus d'individuation.

Dans notre pratique artistique, la répétition se manifeste sous forme de séries. Chaque série, comme chaque *kata*, a ses conditions particulières, donnant une structure appropriée à chaque image, à chaque geste. Quand nous souhaitons établir une

communication entre images hétérogènes, n'est-ce pas sous la condition d'un minimum de ressemblance entre elles et d'une identité de l'artiste qui crée la communication? Trop de différence entre les images ne rendrait-elle pas toute opération impossible ?

Prenons l'exemple de la série 6.1, 6.2 et 6.3. Les traits peuvent sembler uniquement répétitifs et pourtant ils témoignent du processus d'individuation. Nous constatons une ressemblance extérieure entre les trois images constituant la série. La ressemblance n'est cependant qu'extérieure. Les médiums employés restent les mêmes : le stylo et l'encre. L'écriture graphique constitue l'élément prédominant de la série et la spécificité de celle-ci renvoie directement à l'artiste.

La différenciation se situe à un autre niveau. Nous constatons des différences de nature et de rythme, des déplacements, des divergences. L'écriture se transforme. C'est à travers cette transformation que s'opère la différenciation. La série exprime ainsi notre processus de création et illustre la voie vers la singularité.

L'important n'est donc pas que la différence entre les différentes images d'une même série soit petite ou grande. L'important pour nous c'est que, petite ou grande, la différence soit interne! La différence ne se reflète donc pas nécessairement dans la forme extérieure du trait mais dans l'intention de l'artiste guidée et transformée par l'écriture elle-même. La ressemblance est à l'extérieur et la différence, petite ou grande, forme le noyau de la série.

Les images, malgré leur ressemblance extérieure, témoignent d'une vraie recherche de la singularité. Chaque page cherche ce qui n'est pas encore. Il s'agit d'explorer toutes les possibilités et de transformer le problème posé : Corps est graphie?

La répétition est donc par nature exception, manifestant toujours une singularité contre les généralités. On peut donc faire de la répétition même quelque chose de nouveau en la liant à une épreuve ou à une sélection. La répétition du geste présente dans le *kata*, devient élément de transposition et se manifeste dans notre production au niveau de la méthode de création. Il s'agit d'une pratique quotidienne cherchant à dévoiler ce qui n'est pas et à transformer ce qui est. Cette recherche vise la singularisation de notre pratique artistique comme le *kata* vise la formation de soi.

3.4 LIMITES DE LA PERSONNALITÉ DE L'ARTISTE : Entre effacement, excentrisme et intimité

Que constitue l'artiste? Qu'est-ce qui le rend psychiquement, intellectuellement et moralement distinct des autres ? Le goût de singularité de la part de l'artiste peut être un sentiment de plaisir. Les œuvres d'art expriment alors un sentiment de spontanéité artistique dans leur libre développement. Son caractère original le différencie des autres. Cependant, nous ne constatons, pour la plupart du temps, aucun désir de devenir une personnalité de premier plan. Les artistes s'occupent de leur art et ce, sans en forcer la gloire. Exprimer une personnalité singulière, c'est exprimer ses limites. Ne se soucier ni de la conformité de ses idées avec le monde extérieur ni de leur cohérence entre elles, ne connaître que les exigences de la création artistique, et encore dans ce que celle-ci a de plus changeant et de plus particulier à l'artiste, pose la question du juste équilibre entre effacement, excentrisme et intimité de l'artiste.

3.4.1 L'effacement : Fusion avec le monde

Dans la tradition orientale, le geste de l'artiste semble revêtir une grande importance, et pourtant, nous l'avons vu, c'est le retrait de soi qui s'impose. La contradiction est déterminante pour l'artiste. Son savoir-faire, sa personnalité se

construisent, et pourtant nous constatons l'effacement de l'artiste au profit de l'œuvre. Disons que la dimension individuelle est limitative. L'expérience qu'on puisse faire de perdre la conscience de soi, de qui on est, nous mènera à vivre une disparition de la conscience de nos limites et celle des autres et c'est à ce moment que l'union avec le monde est possible. L'effacement de soi et lui seul, permet l'union avec le monde. Le « Je » devient le monde.

Durant cette expérience, l'artiste n'est pas supposé perdre le lien avec ses propres sens. En créant, l'artiste met pleinement en œuvre ses cinq sens, c'est-à-dire qu'il demeure entièrement à l'écoute du monde et de son devenir. S'il ne s'interroge pas sur « qui il est » ou « où il se trouve », il est en pleine confiance. Grâce à cette confiance, il devient le monde sans cesser de rester lui-même. C'est ainsi que s'explique, selon nous, le principe du « Moi et le monde ne faisons qu'un »¹⁰, introduit par la pensée chinoise, si important dans l'acte créateur. Voilà donc l'artiste au milieu des choses et des êtres. Ce que le monde universalise, l'artiste le particularise.

C'est dans cette phase que l'œuvre est souvent donnée toute faite à l'artiste. Il s'agit d'un moment d'inspiration qui apporte à la fois la forme et le contenu. On peut comparer ce moment d'inspiration au bout d'un fil. Il suffit de le saisir, de patiemment tirer dessus, la bobine se dévide et l'œuvre se crée. Un tel moment contient en germe l'essentiel de l'œuvre à venir et sa singularité. Il est alors difficile d'isoler l'œuvre qui nous est adressée par l'artiste, de la personne singulière de celui-ci et de son inconscient individuel. L'expérience singulière est surtout celle du travail créateur.

¹⁰ François Cheng, *Toute beauté est singulière, Peintres chinois de la Voie excentrique*, Phébus, France, 2004, p.5.

3.4.2 L'artiste entre excentricité et intimité

L'excentricité en art comme en toute matière, suppose le préalable d'un centre, un point de référence où prendrait source la norme.

Pour ce qui en est de l'art, et selon la terminologie la mieux admise, le centre visé se trouve être, suivant les époques, le lieu d'incarnation d'une sorte de classicisme idéal, ou celui d'un académisme qui se donne pour tâche de veiller au respect des règles éprouvées, voire de les restaurer dans l'usage quand on s'en est par trop écarté.¹¹

Si l'on suppose que le centre en question est plus ou moins reconnu par tous comme point référentiel, devient dès lors excentrique toute création artistique qui tenterait une autre visée, voudrait échapper à l'étroitesse de la règle, au poids de la mémoire collective. L'artiste excentrique se veut hors norme, et ne craint pas par là même de déranger l'ordre prescrit voire choquer. Les artistes excentriques, souvent ne visent rien de moins que leur accomplissement intime en recréant le monde par quelques traits. Chaque cas est, bien sûr, une singularité en soi et on décèle toute une gamme d'attitudes possibles. Le croisement de leçons venues d'ailleurs ou d'hier et de la singularité de l'artiste annonce la transformation. Cette transformation témoigne du perpétuel devenir. La singularité est inhérente au devenir. La singularité est donc nécessaire pour avancer. Ou exprimé plus radicalement, on n'avance que par la singularité.

Communément, l'esthétique se scinde en deux domaines, celui de la théorie du sensible qui ne retient du réel que sa conformité à l'expérience possible, et celui de la théorie du beau. Dans notre œuvre nous cherchons à faire cohabiter les deux domaines en proposant une approche intime. Les deux sens de l'esthétique viennent se confondre, au point que l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation. Individuelles et

¹¹ *ibid.*, p.21

subjectives, les œuvres sont considérées comme des représentations du sujet, inconscientes et conscientes, latentes et manifestes.

Nous mettons l'accent sur le fait qu'une œuvre devrait selon nous et avant tout révéler les sentiments de l'artiste. Le contenu de l'œuvre dépend davantage des qualités personnelles de son auteur que du sujet représenté. À cet effet, nous proposons une pratique spontanée. Loin d'être l'expression d'une forte personnalité, cette spontanéité fait de nous un miroir réfléchissant. Et en nous détournant progressivement de la figuration pour exprimer des sentiments personnels, nous ressentons la nécessité de préciser nos intentions par l'écriture, de compléter l'œuvre par une inscription plus explicite. Cependant, l'écriture graphique présente dans nos œuvres ne tient pas compte des normes. Les lignes se chevauchent, les caractères sont à peine visibles, sont difficiles à distinguer les uns des autres. L'écriture pourrait être qualifiée d'« effacée » car techniquement le tracé est souvent pâle. Concernant la personnalité de l'artiste, nous notons l'absence d'effet spectaculaire. « Effacé » dans ce sens, désigne à la fois la pâleur de l'encre et l'attitude de l'artiste.

La personnalité se présente comme diversifiée. Chaque artiste a sa personnalité. Chaque artiste possède sa personnalité très spécifique, ce qui peut du reste induire des difficultés pour ce qui est de communiquer ou partager une expérience de vie. Selon Yolaine Escande, la personnalité dépend de deux facteurs : « d'une part le facteur moral, la « vertu » de l'artiste, sa qualité humaine, et d'autre part, le facteur stylistique, ou formel, qui doit être pris en compte. »¹²

Malheureusement l'art chinois est généralement présenté sous deux angles tout aussi réducteurs l'un que l'autre. D'une part sa « fadeur » et d'autre part son côté gestuel

¹² Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.158.

qui est sans cesse mis en avant. Or il faut comprendre que l'aspect physique du tracé n'est pas contradictoire avec le principe du détachement et de l'effacement de soi. Les deux ne s'opposent pas. Le détachement, l'effacement de soi se situent à la source de notre identité et permettent justement aux sons de notre cœur de se manifester.

3.5 L'ÉCRITURE COMME STYLE : la signature

Dans le cadre de la signature manuscrite, nous nous trouvons devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées, en nous et en même temps hors de nous. Cependant nous ne cessons d'en extraire les petites différences, variantes et modifications. Ainsi, les recherches sur la singularité et l'écriture se sont spontanément jointes.

L'absence de signature a comme effet de déprécier les choses (lettre, tableau). La signature renvoie à l'identité d'un auteur. Par le geste, tracé par la main, l'artiste atteste de sa présence. La signature devient donc un élément familier et exceptionnel à la fois, à cause de son individualité et de sa singularité. Le tracé relève donc du corps, de la main qui l'appose et du support qui le reçoit. Nos œuvres ne possèdent pas l'évidence d'une présence qui se soutiendrait d'elle même. Elle est insaisissable dans l'immédiateté. La présence n'est pas forcément où on s'y attend. Il faut davantage déduire. Il faut passer par l'analyse des signes. La tache laissée ou la ligne tracée constitue un retour, une présence qui nous retourne directement vers son auteur, donc une trace.

3.5.1 La copie : Une question de ressemblance

Au lieu de s'attarder sur une chose qui se distingue d'autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue - et pourtant ce dont il se distingue ne se distingue pas

de lui. Il suffit d'inverser la logique de l'original et de la copie, de la matrice et du répété. Mais peut-on dénier l'influence d'un original à la copie, d'un modèle à l'image? On pourrait présupposer que chaque chose n'existe qu'en revenant, qu'une copie n'est qu'une infinité de copies qui ne laissent pas subsister d'original ni même d'origine. Ce qui est ou qui revient n'a nulle identité préalable. La chose est réduite à la différence et par les différences qu'elle traverse. À force d'approfondir la répétition, il devient impossible de la distinguer de l'original ou du modèle.

Ainsi dans nos œuvres à chaque perspective ou point de vue correspond une œuvre autonome, ayant un sens suffisant, mais qui souvent n'a pas d'autre loi que sa propre répétition, sa reproduction dans le développement de ce qui diverge et décentre, dans le sens où chaque répétition cherche ce qui n'est pas, explore d'autres possibilités d'être. Les illustrations 6.1, 6.2 et 6.3 illustrent bien l'idée de répétition d'une même idée sous différentes formes. Chaque image peut venir réclamer un statut indépendant de l'autre, aussi bien qu'elles peuvent être considérées en série de répétitions. L'idée et les médiums restent les mêmes. La différence se situe dans l'esprit de l'artiste. « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. »¹³ Cette thèse célèbre de Hume nous porte au cœur du problème. Comment la répétition changerait-elle quelque chose dans le cas ou dans l'élément qui se répète, puisqu'elle implique une parfaite indépendance de chaque (re)présentation? La règle de discontinuité ou d'instantanéité dans la répétition se formule : « l'un n'apparaît pas sans que l'autre ait disparu. »¹⁴ En considérant la répétition dans l'œuvre, nous restions en deçà des conditions qui rendent possible une idée de répétition. Mais en considérant le changement dans l'artiste, nous sommes déjà au-delà.

¹³ David Hume, cité dans Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, France, 1968, p.96.

¹⁴ *ibid.*

L'art ne devrait pas être moins vivant que la vie même. Une œuvre d'art n'est jamais perçue comme originale, qu'au sens étymologique du terme, que si elle renoue avec l'origine, source vive et singulière, particulièrement l'acte de créer et l'artiste. Nous ne produisons quelque chose de nouveau qu'à condition de répéter ce qui constitue le passé. Et ce qui est produit, l'absolument nouveau lui-même, n'est rien d'autre à son tour que répétition car « seul ce qui ressemble diffère ; et seuls les différences se ressemblent. » ¹⁵ Cette formule pose la ressemblance comme condition de la différence. La ressemblance n'a pas besoin d'être exactement celle de la copie au modèle, mais se laisse déterminer comme ressemblance du sensible, de telle manière que l'identité reçoive à son tour, une possibilité de singularisation. La répétition assure finalement l'autonomie du produit, l'indépendance de l'œuvre. La transformation est elle-même le nouveau. L'œuvre est l'avenir en tant que tel.

3.6 CONCLUSION

Nous constatons qu'il y a une grande différence au sein même du terme répétition. Nous retrouvons la répétition matérielle ainsi que la répétition spirituelle. L'une serait une répétition d'instantanés ou d'éléments successifs indépendants, l'autre une répétition du Tout.

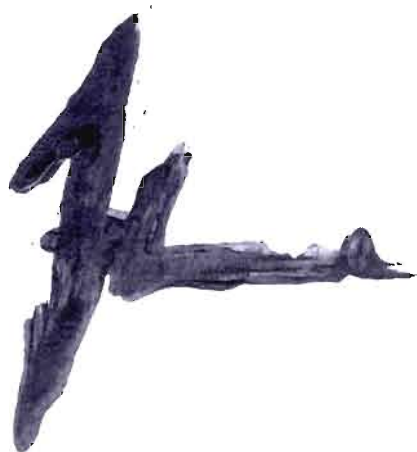
La répétition matérielle se trouve subordonnée aux médiums employés et à la ressemblance extérieure des images conservées et additionnées. La répétition spirituelle s'élabore dans l'être en soi subordonnant alors toute répétition à l'intention de l'artiste, transformée par le processus de création. La différence et la singularité habitent la répétition.

¹⁵ *ibid.*, p.153.

Ce qui importe est le processus de transformation par la répétition. Il s'agit surtout d'une transformation intérieure de l'artiste. Ses points de vue changent, les techniques s'adaptent, la voie sur laquelle il s'avance peut changer de direction. La répétition ne signifie donc jamais continuation mais au contraire, adaptations aux changements, à la transformation et reprise d'une singularité. Dans notre production artistique nous essayons donc de reconnaître, de dévoiler et de développer toutes les possibilités offertes par la répétition. C'est ainsi que nous opérons les transformations exigées par la transposition. Finalement la répétition fait la singularité.

1. *Handwritten text, possibly a signature or name, in dark ink.*

III.6.1





III.6.3

TROISIÈME PARTIE

PRODUCTION : « SONS »

CHAPITRE I

LA MATÉRIALITE DE L'ŒUVRE

1.1 INTRODUCTION

En hiver 2008, nous avons présenté, sous le titre de « Sons »¹, notre production artistique en lien avec la présente recherche. L'exposition a eu lieu à la Galerie Piroir, un atelier d'impression et de gravure à Montréal. Dans le travail plastique exposé, se rejoignent l'investigation théorique et l'expérimentation la plus concrète. La production permet d'apprécier la validité des concepts et propositions exprimés tout au long de la thèse. Réflexion, création, transposition, ont une valeur égale. Nous entendons associer de la manière la plus étroite, et à égalité, la réflexion théorique et la pratique. La théorie de l'art n'est pas indépendante de sa pratique. Tout se rattache toujours à des œuvres concrètes. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous abordons la dimension matérielle de l'œuvre. Dans le cadre de l'exposition, nous avons exposé cinq livres, tous reliés à la main. Les médiums employés sont divers et vont du dessin au collage jusqu'à la couture. La présentation des livres s'est faite en phase avec le lieu d'exposition. Nous avons utilisé des moyens disponibles sur place pour mettre en valeur l'objet-livre, comme par exemple l'utilisation des presses comme socles (ill.7.17).

À l'intérieur des livres nous découvrons des pages écrites où nous utilisons le mot pour sa qualité plastique mais également sonore. Dans le contexte de notre création artistique, le mot est d'abord expression avant d'être signification. En posant le mot

¹ Nous utilisons la notion de « sons » en rapport avec la signification chinoise du terme yi, qui veut dire intention et se définit comme étant le son du cœur. Cette notion sera développée au chapitre suivant. Pour la définition se référer à la page 116 de la présente thèse et au lexique.

sur papier, et en souhaitant garder les propriétés visuelles et sonores du mot, il faut développer des moyens afin d'adapter l'imagerie d'une oralité au medium plastique. C'est-à-dire que la matérialité de l'écrit relève de la mise en écriture (calligraphie, graphisme), de la mise en page, de la mise en texte, de la mise en livre et de l'articulation du texte et de l'image. Les matériaux choisis déterminent l'expressivité de la trace et son contenu. Le format peut définir la relation de l'œuvre aux corps. Le format du livre, par exemple, est pensé par rapport au spectateur/lecteur. La situation d'exposition participe également de la matérialité. Les écritures exposées peuvent être cachées, suspendues, dépliantes, dévoilées... La valeur d'iconicité de l'écriture proposera une extension du champ de pratiques de l'écriture communes.

Nous avons vu que le *kata* proposait autant une esthétique qu'une méthode de création. Dans ce chapitre nous allons plus particulièrement nous pencher sur la dimension esthétique de notre production, résultat issu de la transposition effectuée à partir des traits formels du *kata*. Comment prend forme l'esthétique observée au niveau de l'écriture corporelle du *kata*, dans notre production artistique, basée sur l'écriture graphique ? Afin de répondre à cette question, nous évoquons entre autres la notion de ligne, expliquons en quoi le livre répond aux exigences esthétiques du *kata* et quel rôle joue la transformation au sein de notre production artistique.

1.2 TECHNIQUES ET SAVOIR-FAIRE

Dans un premier temps nous souhaitons aborder la question technique. Nous avons conclu, au chapitre IV, nous penchant sur la notion d'efficacité, qu'il n'était pas utile de connaître une grande diversité de techniques afin d'être efficace. Il n'est pas nécessaire de trop en faire mais de faire ce qu'il faut dans une situation donnée pour obtenir l'efficacité. La question technique est donc celle de l'efficacité reposée dans le contexte de la création artistique. En suivant l'idée du potentiel de situation, nous avons vu que l'œuvre se déploie d'elle-même à condition que l'artiste soit en

mesure de détecter ou de créer une situation favorable à ce déploiement. Ne nous méprenons pas, l'acquisition d'une ou de plusieurs techniques est essentielle. Cependant, le nombre de techniques apprises n'est pas déterminant. Ce qui importe surtout est de rendre favorable l'émergence et le déploiement de l'œuvre en détectant et en appliquant les techniques nécessaires à cet effet. C'est donc l'œuvre qui détermine la technique à employer.

C'est la raison pour laquelle, dans notre création, nous nous fions beaucoup au hasard. Nous aimons créer à partir de taches, d'éclaboussures d'encre accidentelles ou délibérées. (ill.7.1) Parfois nous les imprimons sur les pages opposées ou l'encre traverse l'épaisseur de la feuille. Les techniques sont très variées ; crayon de couleur, encres, crayons, feutres, stylos, collages ou couture, et répondent ainsi au besoin d'émergence et de déploiement de l'œuvre. Le choix de la technique n'est pas sans influencer le style. Ainsi, les couleurs, les formes et textures déposées sur le support, traitées en couches, épaisseurs, stratifications ou bien soigneusement lissées, peuvent laisser transparaître la couleur du fond ou les traits du verso. Le stylo est souvent employé sous la forme de traits vigoureux (ill.7.2) et l'aquarelle de manière adoucie pour teinter un fond (ill.7.3).

À part les techniques graphiques, nous sentons par moments le besoin de classifier, d'organiser, de rationaliser mais encore là, l'œuvre impose sa technique et la technique impose souvent sa loi. C'est dans ces cas que nous complétons ces images nées par hasard par des mots, des commentaires qui viennent jouer le rôle de légendes. (ill.7.4) Il est cependant rare que les textes qui accompagnent les images viennent éclaircir celles-ci ; il s'agit plutôt d'un graphisme tout aussi évocateur que complexe.

Voyons plus précisément grâce à quels moyens techniques l'œuvre se déploie devant nous et quelle esthétique en résulte. Se rapprochera-t-elle de l'esthétique du *kata* ?

1.2.1 La ligne

L'écriture et l'utilisation de mots à la limite de leur lisibilité est essentiellement associée aux arts graphiques, à des formes de « poésies visuelles » ou d'« actions scripturales » et peut, en étant confrontée à d'autres formes d'art, comme la photographie (ill.7.5), la couture (ill.7.6), le dessin (ill.7.7) ou la reliure, ouvrir la voie sur une plasticité singulière.

À partir de supports divers, nous explorons le trait dans sa forme aussi spontanée que contrôlée. Les traits se déploient sur les surfaces. Sans retouche. Les résultats basculent en abstractions (ill.7.8). Ces abstractions sont pour la plupart issues d'un mouvement rapide du pinceau qui, en même temps qu'il exprime notre intériorité, révèle non les choses que nous observons mais notre esprit. L'écriture liée à la rapidité du geste confond en un signe l'expression de nos sentiments et la vérité de l'objet observé. Au niveau de l'écriture nous observons que les giclures d'encre qui jaillissent du pinceau en dehors du corps du trait lui-même sont certes des effets, les effets de la vigueur du geste, mais elles en sont aussi l'image, la figuration. Détaché des conditions de son éclosion, le trait prend alors une autonomie matérielle (ill.7.9). C'est dans cette optique que nous griffonnons constamment des dessins de circonstance, sur des feuilles volantes, des nappes de restaurant, des vieilles factures... (ill.7.10).

Que dire maintenant de ce matériau étrange que constitue la ligne ? Étrange parce qu'à la limite du rien, elle est cependant toujours constituée d'un minimum ou d'un soupçon de matière : encre, pigment, fusain, fil... Reposant sur l'horizontale ou la verticale, géométrique ou sinueuse (ill.7.11 et 7.12), elle peut également suinter, baver, s'épaissir et surtout proliférer en tous sens de manière anarchique. Elle devient alors « dansante ». Automatique et dansante, elle est soumise à des processus répétitifs, mais les singularités surgissent de l'inconscient, s'inscrivant dans logique du hasard du geste. Notre main fonctionne tel un sismographe, enregistrant les plus

infimes et imperceptibles courants intérieurs. Chacune des lignes ainsi enregistrées se divise elle-même en une infinité de sensations qui se subdivisent chacune à son tour en une indéfinie mise en abyme.

1.2.2 Les supports

La notion de support elle-même doit être problématisée car s'il existe des supports conçus pour l'écriture (papier) d'autres sont détournés, appropriés, délaissés. Nous prêtons attention aux supports en utilisant des matières très diverses, peignant sur des fiches transparentes (ill.7.13), cousant du lin (ill.7.14), dessinant sur du carton, sur du papier que nous déchirons, collons, plions (ill.7.15). Nous avons recours à des papiers aussi usagés que divers : feuilles d'agenda, paquets dépliés, enveloppes, etc. Nous superposons souvent différents supports ce qui confère à la matière une profondeur inégalée (ill.7.16). Les emboîtements, les pliures, les effets de relief, les déchirures du papier ou les franges et lisières éliminées des étoffes, tout cela concourt à la préciosité de la matière.

Nos supports, de la transparence la plus pure à l'opacité la plus complète, se montrent effectivement susceptibles de couvrir tous les degrés, cachant, masquant ou révélant ce par rapport à quoi ils forment mur ou paroi. Du tissu à la feuille, plats, pliés, dépliés ou faisant volume, peints ou tout au contraire laissés vierges et nus, blancs ou colorés, opaques ou translucides, nos supports sont des matériaux caméléons aptes à tout modelage et toute transformation. D'autant plus que l'on peut superposer et ajouter les uns aux autres.

Dans la peinture traditionnelle, l'artiste part souvent de zéro, du blanc, du vide. Nous essayons de trouver des supports ou des méthodes qui nous donnent des points de départ. Dans le collage par exemple, le point de départ peut être la matérialité, le chromatisme, la forme, qui se trouvera finalement incorporé à l'image. Dans le même

objectif, c'est souvent sur le mode de l'expérimentation et comme méthode que nous utilisons le papier plié, sur lequel nous écrivons et déplions ensuite, déployant alors une feuille où se lisent en blanc les replis et pliures initiales. Par dépliement et déploiement, le papier collé envahit l'espace. Il y a ainsi passage du plan au relief. Également, l'utilisation de tissus aux motifs aisément reconnaissables dote l'œuvre d'un support et matériau de départ hautement travaillé. (ill.7.17)

Nous utilisons des matériaux déjà informés, des matériaux d'un grande diversité et richesse de textures. Les assemblages de matériaux divers le démontrent. Les coupures de journaux, photographies, reproductions, impressions, papiers récupérés, documents administratifs divers, manuscrits et dessins anciens sont des matériaux déjà surchargés, imprégnés d'autres matières, encres, lettres, couleurs, sans compter les taches ou tavelures liées au vieillissement. Ces effets font du système d'assemblage l'équivalent d'un thème au sein de notre production dans le sens où ils rejoignent la notion de mémoire. Par transposition, et sous forme matérielle, la mémoire de l'écriture corporelle s'exprime sous forme d'assemblages de supports déjà informés.

1.2.3 Le livre

Dans un premier temps, le livre (ill.7.18) est un moyen de faciliter la compréhension des images par un retour quasi obsessionnel à un petit nombre de thèmes. En ayant choisi l'esthétique du livre, proche de celle du rouleau que l'on déroule progressivement, nous incitons une découverte toujours renouvelée de notre œuvre. Dévoiler les images progressivement permet un recul qui permet à l'œil une vision globalisante et introduit, en effet, l'idée de distance entre le spectateur et les images. Cette distance est importante au niveau de la contemplation et de l'imaginaire.

Le principe du livre permet d'introduire une certaine profondeur, une dimension qui permet le dévoilement progressif de l'œuvre en la découpant en différentes sections. La présence de ces « images dans l'image » apporte un nouveau rapport à l'espace ; en introduisant la profondeur, elles ouvrent, telles des fenêtres, sur un espace autre. Un nouveau pas est franchi lorsque le livre, dépassant sa fonction d'organisateur de l'espace pictural, devient le point focal de l'œuvre. Il ne s'agit alors plus d'un outil mais le livre devient objet d'art en lui-même.

Le livre, nous l'avons vu, structure l'espace pictural mais il intervient également au niveau temporel de l'œuvre. La contemplation de l'œuvre se fait dans le temps et le spectateur n'en voit qu'une partie à la fois. Au fur et à mesure que l'on tourne les pages et qu'on découvre les images une à la fois, le regard du spectateur est entraîné à suivre le rythme imposé par la lecture. À la différence du tableau plutôt statique, le livre demande une attention soutenue de la part du spectateur puisque son regard doit suivre les variations d'une œuvre dynamique et toujours changeante. L'image de l'œuvre se complète une page à la fois. Le livre prend donc un aspect narratif. Le livre ne peut être vu dans son intégralité ; il se contemple par sections. De même que le livre exige une manipulation qui prend du temps (l'action de tourner et de lire les pages ne permet en principe au spectateur de contempler qu'une section de l'ensemble). Le livre introduit donc le temps dans la contemplation de l'espace. L'aspect narratif est renforcé. Dans ce sens nous souhaitons introduire la notion de séquence. Le livre se présente sous forme de série d'images continues qui forment une unité narrative. L'unité narrative se manifeste par l'espace-temps de la contemplation. L'ensemble de notre œuvre peut comporter plusieurs séquences plus ou moins importantes pour la structure et la compréhension de celle-ci. Dans le cadre de l'exposition, nous pouvons situer la séquence au niveau de la page d'un livre ou du livre lui-même par rapport aux autres quatre livres constituant l'ensemble de l'œuvre. La séquence marque ainsi un élément supplémentaire de transposition à partir du *kata*, que nous avons défini comme étant une suite de mouvements exécutés

à répétition dans l'unité d'un espace-temps donné, le *dôjô*. Les mouvements et gestes préétablis, chargés de mémoire sont comparables aux différentes feuilles constituant le livre. Basés sur le principe de la répétition, image et mouvement visent la singularisation de leurs traits. En ce qui concerne l'unité spatio-temporelle, le *dôjô* correspond non seulement à l'atelier de l'artiste mais également à l'espace de contemplation, le lieu d'exposition. La séquence se présente sous différentes formes et se transforme au regard du spectateur. Cette dimension progressive peut également être comparée à des variations musicales car, comme en musique, le livre possède une ouverture, un milieu et une fin. On peut également rapprocher cette esthétique du livre à la technique cinématographique ou encore faire un parallèle avec la lecture d'un long poème dans la mesure où le lecteur/spectateur peut faire une pause, aller plus vite ou revenir en arrière à son gré.

La lecture de l'œuvre permet de retracer le geste artistique dans ses différentes phases temporelles. On suit la formation de l'œuvre dans son processus narratif. Ainsi le temps gestuel de l'artiste, le déroulement du *kata*, le tempo de la musique, le temps de la lecture, le temps de la relecture (que l'on peut assimiler au temps du livre dont on tourne les pages plusieurs fois et à son gré) coexistent.

Le livre a pour principe de fixer le parcours de l'artiste en une trace qui nous permet de dévoiler non pas seulement l'espace, mais aussi le temps. Entièrement dévoilées, les images risquent de ne plus faire l'objet d'un parcours temporel morceau par morceau, page par page ; alors qu'il est essentiel de solliciter la mémoire du regardeur pour qu'il reconstitue mentalement l'ensemble du livre en sa continuité, comme le fait le spectateur d'un film. Le temps est alors vécu comme la manifestation de changements dans l'espace, chaque image étant liée à la précédente et à la suivante.

Notre processus artistique consiste à fabriquer une œuvre grâce aux procédés d'assemblage et d'entrelacement. Non seulement nous gardons précieusement les

chutes de papier qui pourraient servir ultérieurement de supports mais également les brouillons ou les écritures spontanées afin de les assembler par la suite. Même si, au départ, nous relierions des pages blanches, celles-ci se voient remplies de divers morceaux, textures, écritures par la suite. Il s'agit donc de lier et relier, d'ordonner et de délimiter des formes et des figures, en reliant peu à peu un livre continu. Au départ, la reliure des livres se fait également dans un but de méditation. Le fil passe par l'aiguille, l'aiguille par les pages de papier reliant ainsi des groupes de feuilles entre elles. Le geste répétitif de la reliure, le souffle, le « poc » de l'aiguille traversant le papier, le feuillettement des pages, l'odeur du papier participent au processus de création comme l'enchaînement des gestes d'un *kata*. Nos sens sont interpellés et font appel à notre mémoire motrice, un automatisme s'installe et nous entrons dans un état méditatif. À nos yeux, la reliure du livre constitue à lui-même un *kata* à part entière. Les pages blanches se proposent comme supports potentiels en laissent advenir les images dans notre esprit. Rien n'est décidé d'avance. Nous proposons à l'œuvre de se déployer sous nos yeux en lui présentant comme point de départ la page blanche. Les pages blanches ainsi réunies par la reliure en situation méditative accueillent les éléments précédemment gardés. Les livres que nous créons ainsi apparaissent comme l'accomplissement longtemps retardé d'une tentation permanente d'assemblage d'images comme si nous voulions faire entrer le monde dans un livre...

1.3 MODÈLE ET TRANSFORMATIONS

En guise de modèle nous avons vu qu'au départ il y a souvent un support informé, point de départ figuratif qui par la suite est transporté par un rythme intérieur qui semble commander le dessin. Le mouvement intérieur est rendu par le délié du poignet et la rapidité du geste. Il s'exprime autant dans la reliure que dans l'écriture. Et bien vite les supports ne sont plus seulement des points de départ de création, mais deviennent des éléments élus puis annexés, deviennent des éléments abstraits, c'est-à-dire privés de leur fonction, et qui reprennent vie sous nos yeux et entrent

intégralement dans le processus de création de l'œuvre. Le point de départ, aussi subtil soit-il, est dans tous les cas l'élément déclencheur d'un processus de création basé sur les principes du *kata*. Les notions de mémoire, d'efficacité et de singularité sont aussitôt interpellées. Un « petit rien » peut ainsi incarner la mémoire du *kata* et nous mener vers la production d'un livre en devenir. Le livre que nous créons ainsi existe et nous appartient parce que nous prenons des éléments et en faisons quelque chose. Nous voyons, choisissons, annexons, décidons, composons. Le sens, la forme, la vie qui est en nous, nous la donnons, l'infligeons, l'insufflons aux choses du monde que nous avons élues, à des objets apparemment inutiles, des rebuts, des choses qui avaient eu un sens et qui l'ont éventuellement perdu. Dans notre travail tout est constamment recyclé. Les débris, les reliquats d'un travail, des chutes sont récupérés et conservés dans l'attente d'un sens à venir. Tout est appelé à se transformer.

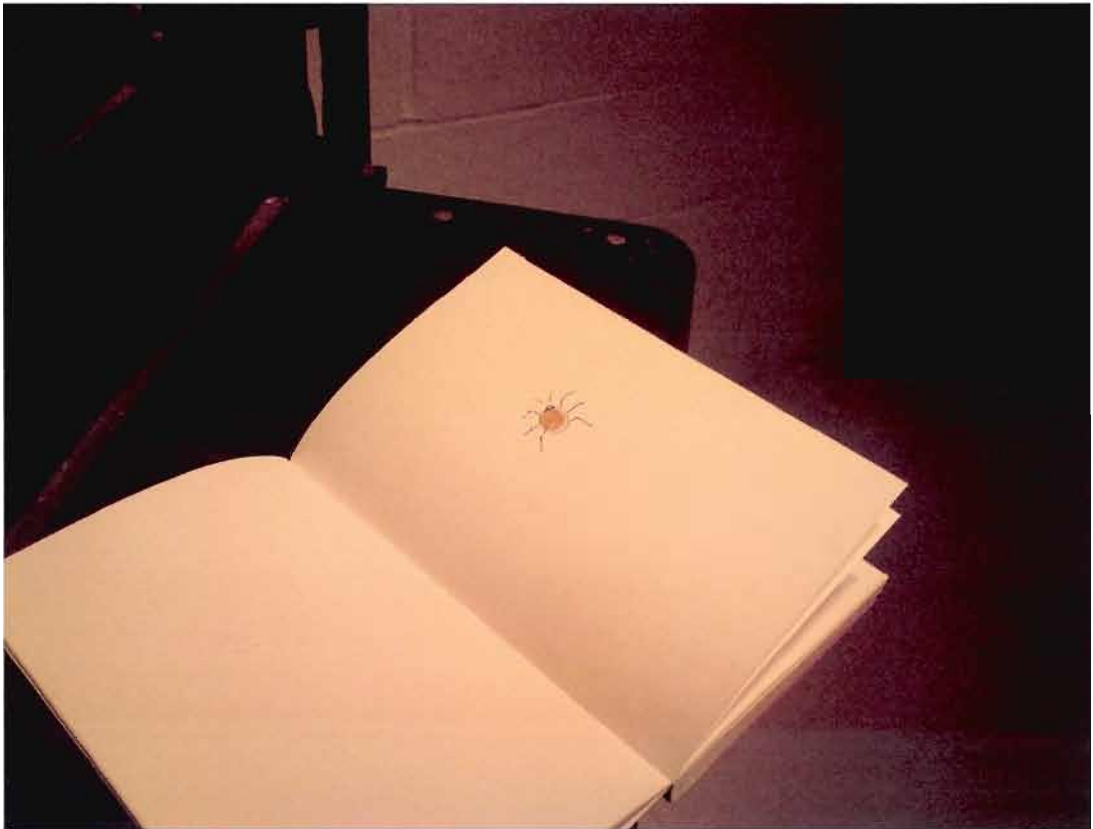
Un petit rien peut, fermé sur son propre silence, rester là, oublié mais présent jusqu'à ce qu'un sursaut inattendu lui redonne vie et sens. Ce petit rien n'a jamais été autre chose que ce qu'il est. Il n'y avait dans le fait de le garder aucune préméditation claire de ce qu'il pouvait induire. Seul compte le fait, qui est tout de même un aspect non négligeable, qu'il ait été gardé. Et c'est pour cela que, inconsciemment au début puis de façon parfaitement organisée par la suite, nous conservons, dans un ordre et un désordre relatifs, toutes les chutes, les reliquats de notre travail. Chaque signe, chaque technique, chaque matériau utilisé, est repris, refondu, repensé, pour un prochain travail.

Tout élément, chargé d'une tension, d'une émotion, contenues dans, ou générées par une intervention artistique de notre part, peut soudainement engendrer une autre réflexion, infléchir le cours du travail. Notre travail ressemble à une promenade dans le chaos en essayant d'y mettre à notre façon un peu d'ordre. Nous manipulons, expérimentons, cherchons l'écart, la différence, la surprise, la sensation d'être au monde parmi les choses, le droit d'y jouer notre propre musique.

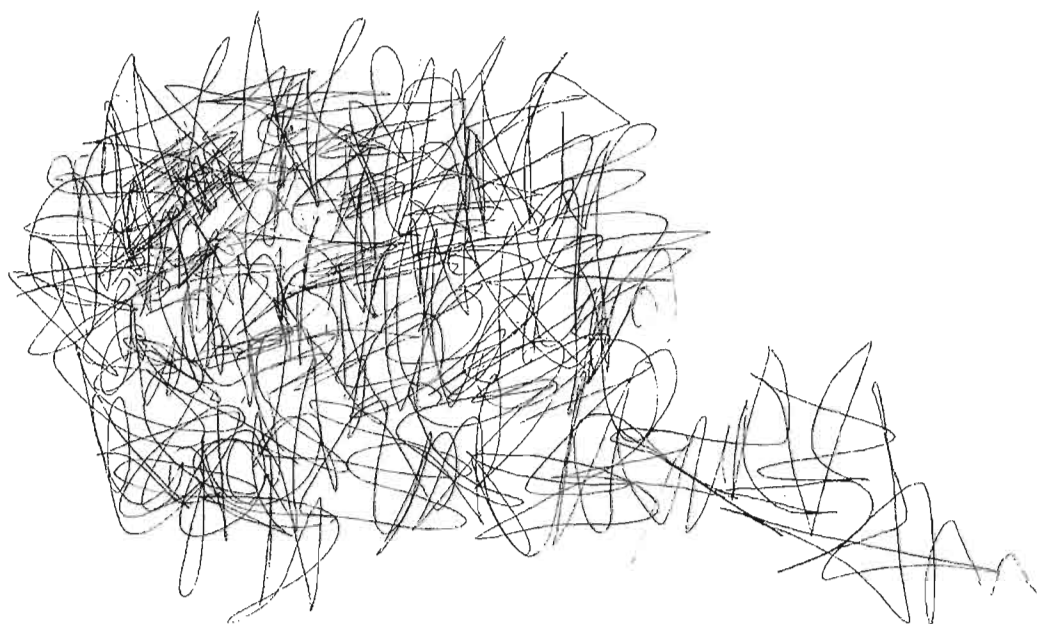
1.4 CONCLUSION

La gamme des couleurs présentes dans nos œuvres est étroite, généralement pâle ; les traits sont moins individuellement distincts que fondus dans les formes. Nous nous refusons à traiter différemment ce qui était à distance, en réduisant les détails ou en estompant le tracé : proximité et lointain sont fondamentalement homogènes, ils se « réfléchissent l'un l'autre » et s'équivalent sous le regard. Celui-ci circule donc uniformément d'un bord à l'autre du dessin. Les formes esquissées ont bien leur volume, quelques traits sombres délimitent plus nettement, ici et là, la bordure des choses. Le support transparent présentant des formes abstraites souligne à sa guise des éléments scripturaux ici et là. Rien ne cherche à inciter et séduire, rien ne vise à fixer le regard ou forcer l'attention, et pourtant ce paysage de supports et d'écritures existe pleinement comme un paysage. Nous décrivons ici ce que « les critiques chinois caractérisent traditionnellement de ce mot : « la fadeur » ».²

² François Jullien, *Éloge de la fadeur, À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, France, 1991.p.29.



III.7.1



III.7.2



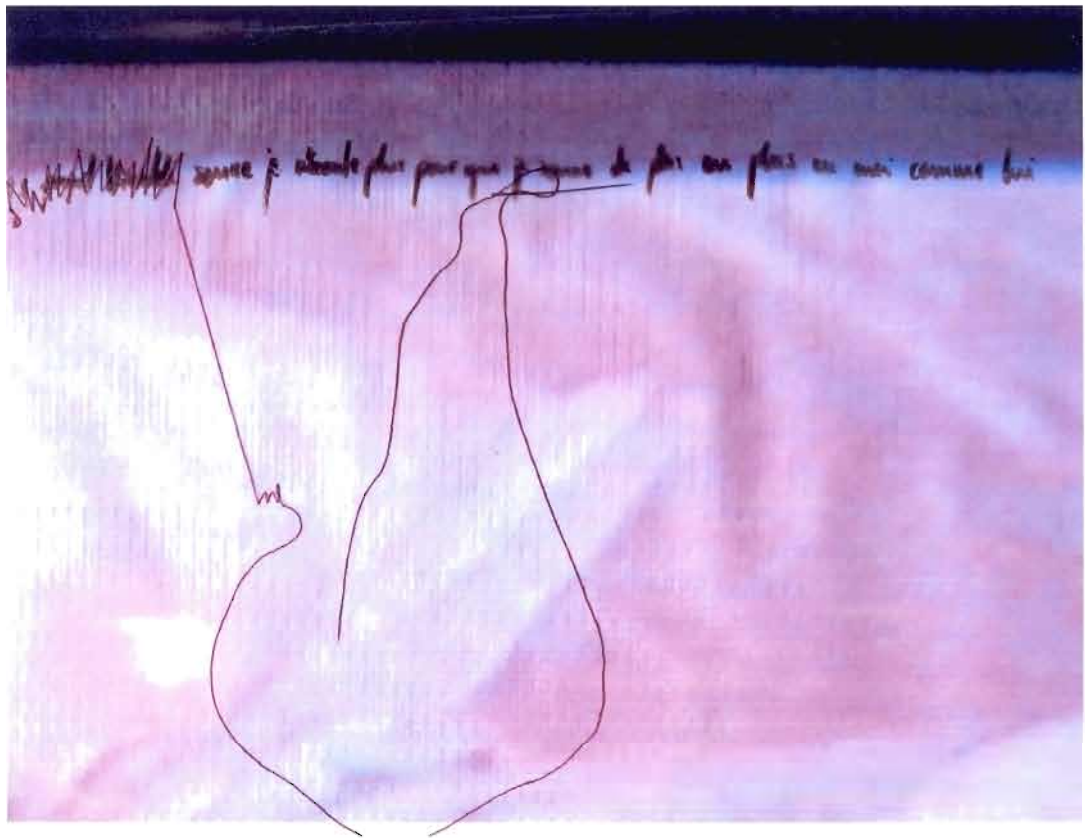
III.7.3



III.7.4



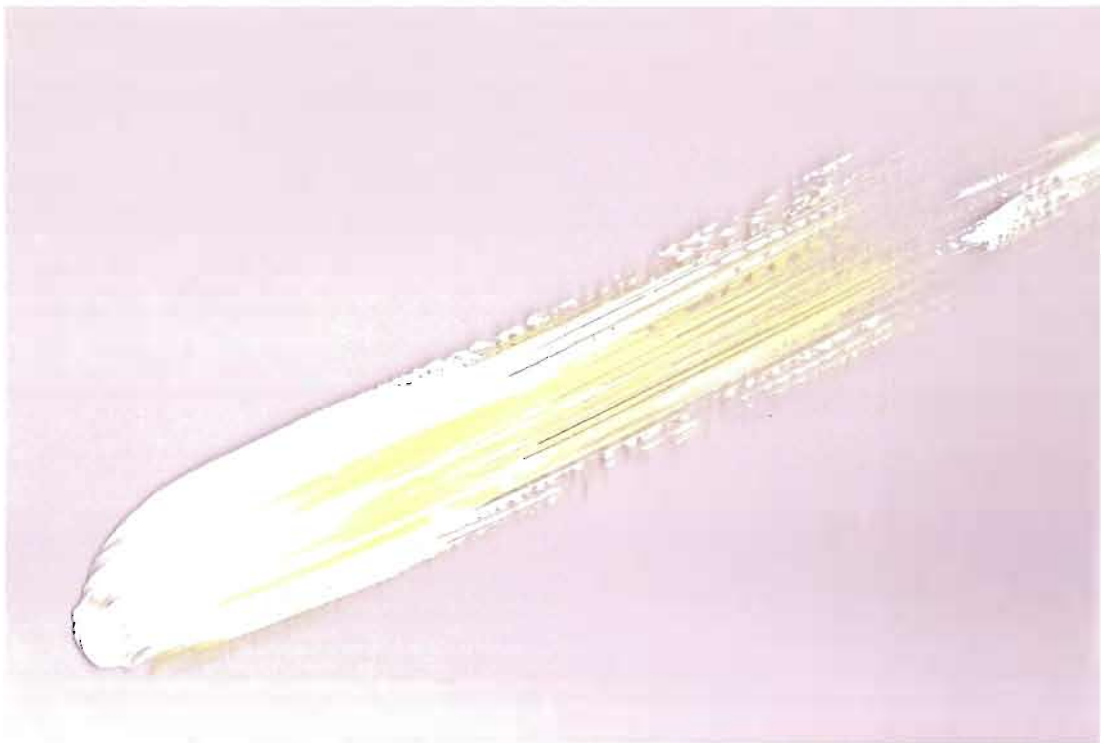
III.7.5



III.7.6



III.7.7



III.7.8



III.7.9



une tomate
ts/Légumes
une 45/55

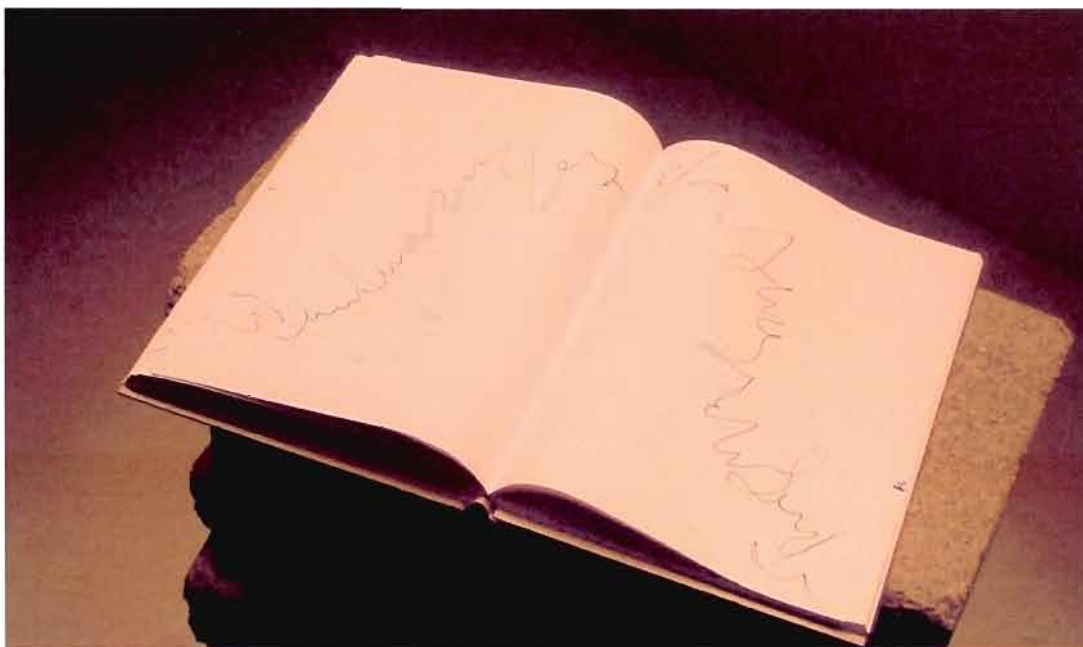
Carte XH
~~Chocolats~~
Cocillo

trans - Viandes
chocolat - Fleisch
discuits - Cereales





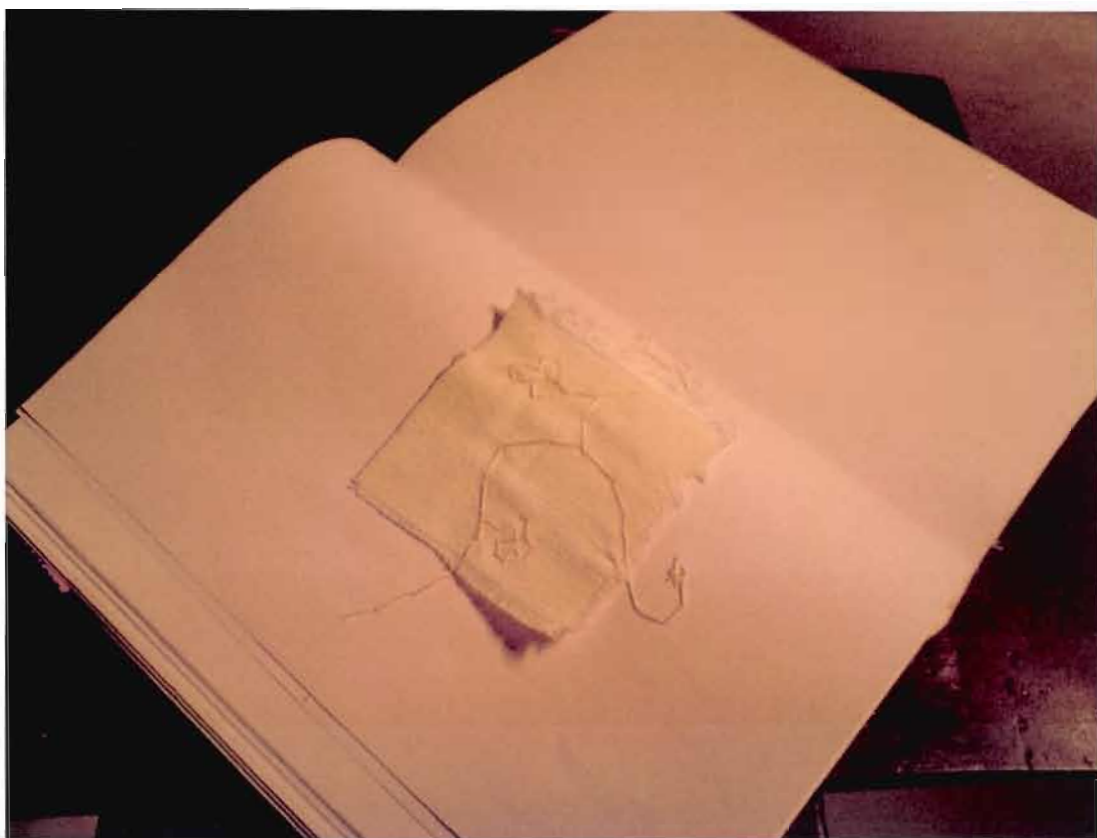
III.7.11



III.7.12



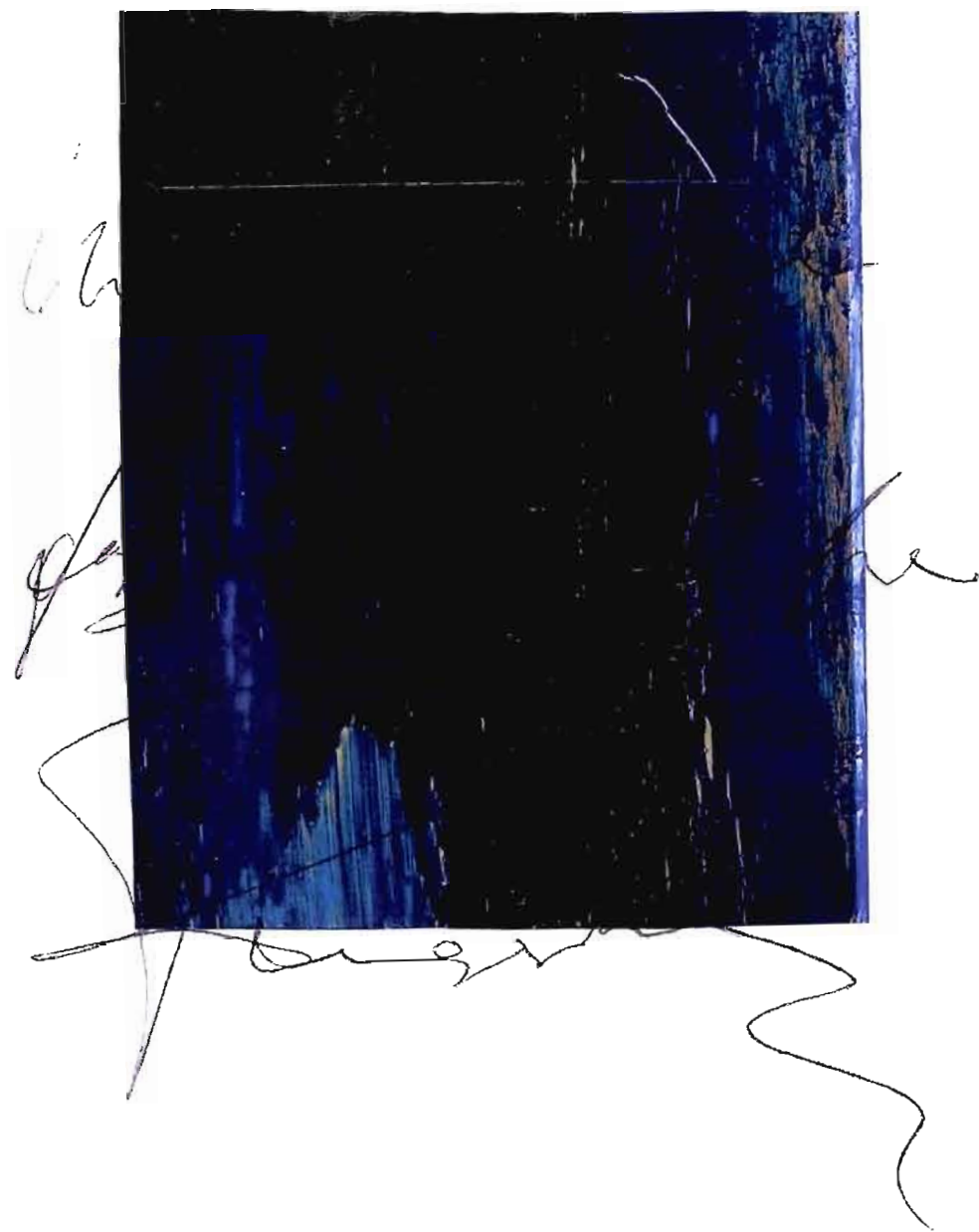
III.7.13

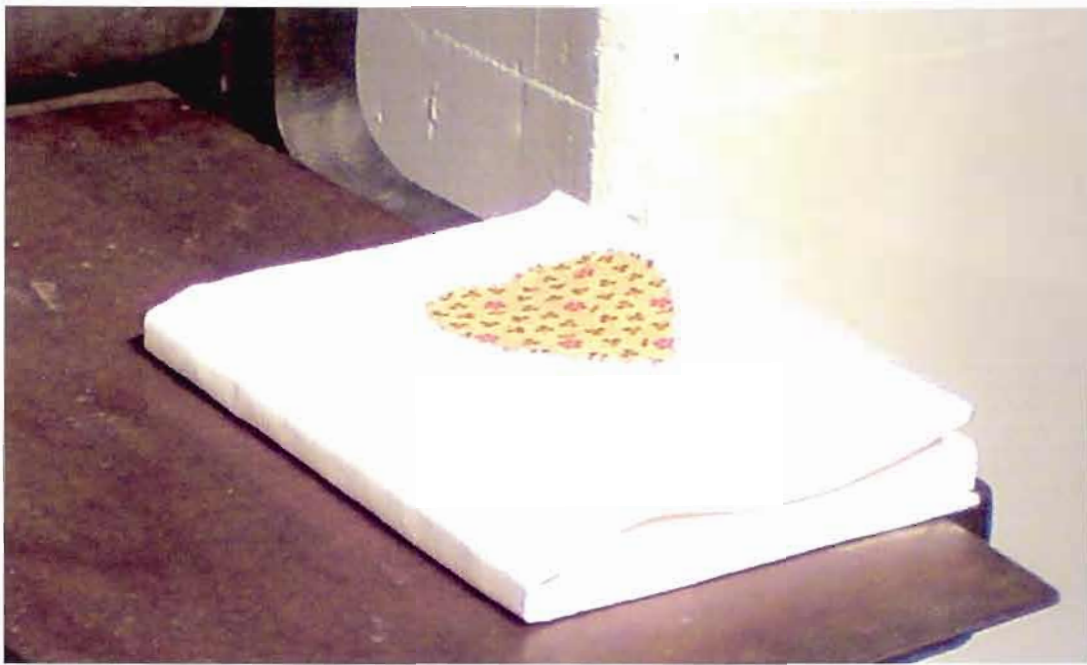


III.7.14



III.7.15





III.7.17



III.7.18

CHAPITRE II

L'ÉMERGENCE DE L'ŒUVRE

2.1 INTRODUCTION

Ce chapitre se penchera sur les conditions de production et d'émergence de l'œuvre, dévoilant notre attitude toute personnelle vis-à-vis du processus de création. Notre production graphique découle des observations faites au niveau de l'écriture corporelle du *kata*. En partant des arts martiaux, et à travers les notions d'écriture corporelle et graphique, nous proposons dans ce chapitre d'analyser les conditions d'émergence et de déploiement de l'œuvre graphique.

La perspective de notre création est la libération de l'écriture. L'image graphique que nous souhaitons créer, est une écriture plastique qui aboutit à une page écrite, pouvant être comparée à une partition musicale, une chorégraphie de danse ou plus particulièrement à un *kata*. Il s'agit, dans les arts plastiques tout comme dans les arts martiaux, de passer d'une technique à un art.

C'est dans une philosophie de l'économie, de l'essentiel, du signe, de la qualité du trait, de l'inachevé, du surgissement et du devenir que nous souhaitons situer notre production. Notre travail commence par l'observation de l'aspect graphique remarqué dans les arts martiaux. Une déroutante et provocante simplicité qui implique un travail intuitif, mais qui découle d'un long processus. Ce qui nous intéresse primordialement, à partir des traits observés, dans les arts martiaux et dans la pratique du *kata* en particulier, comme la mémoire, l'efficacité et la singularité du trait, c'est de flatter l'idée d'une création artistique découlant de ces observations et menant vers

un langage plastique personnel. Nous recherchons une plasticité à l'état latent qu'il s'agit de découvrir et de faire vivre.

2.2 LE KATA COMME PROCESSUS DE CRÉATION

Permettre l'émergence ou créer les conditions favorables à cette émergence, serait-ce qu'on entend plus communément par créativité ? Selon Michel Deydier-Bastide, « Le créatif est un imaginatif fécond qui exerce son talent sur des séquences pré-imaginées comme sur des périodes où les images se déroulent sur le même plan que l'action. »¹

Plusieurs éléments nous semblent ici importants. Le pré-imaginé peut certainement être rapproché de l'observation et de l'émergence. Il nécessite une volonté² de la part de l'artiste. L'action évoque la dimension participante de l'artiste. Nous faisons clairement la différence entre une émergence involontaire et une émergence travaillée. La créativité est donc véritablement un acte de force, qui consomme une grande quantité d'énergie. Une énergie retrouvée grâce à la méditation et à la rigueur technique. Voyons dorénavant comment se présente le *kata* comme processus de création.

2.2.1 Le Faire du corps

Selon Michel Deydier-Bastide, il faut imaginer qu'au plan physique, en période de créativité, l'organisme fonctionne plus rapidement et plus efficacement. Dans la phase de la caverne, il ne s'agit pas de perdre le sens des réalités. Le mot

¹ Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions Désiris, France, 2005, p.140.

² Même si cela peut paraître contradictoire, nous avons vu que la volonté est présente dans le non-agir. (cf Chapitre IV). Elle se manifeste par un état de veille. Le corps est alerte. Par volonté nous entendons donc un corps en état d'alerte, prêt à reconnaître ou à créer des situations d'émergence.

« créativité » n'est en aucun cas synonyme d'« évasion de la réalité ». Une de ces réalités se situe au niveau physique de la création qui peut être rapprochée de celle des artistes martiaux en situation de combat. Dans les deux cas, la réalité impose le calme du corps et de l'esprit, ainsi qu' « une alimentation saine et d'une bonne hygiène de vie en général, sous peine d'épuiser ou d'asphyxier la muse... »³ Notre projet, ne se situe pas dans l'arbitraire. Le résultat, issu d'un processus mouvant, est également mouvant. Mais ce qui compte le plus à nos yeux, c'est le faire, une pratique, une méthode où sont entièrement requis le corps et l'esprit.

Tout endroit, toute situation, tout objet peut devenir prétexte de création. Il est donc impossible d'établir un processus de création type. L'important réside dans l'état d'alerte de notre corps et de notre esprit afin de, dans un premier temps, reconnaître un potentiel de situation. Prenons l'exemple d'une coupure de journal. Un petit extrait ou un morceau déchiré d'une image peuvent devenir les supports d'une œuvre. Il suffit que nous les ayons reconnus en tant que tels. À partir d'un bout de papier informé, certains mécanismes et savoir-faire sont interpellés, certains sentiments et souvenirs refont surface. Le choix de(s) outils, la composition de l'image, résultent ainsi en l'expression singulière de notre intériorité. Corps et esprit se fondent. L'œuvre se dévoile sous nos yeux, elle devient. Nous pouvons rapprocher cette méthode de création du *kata* dans le sens où il s'agit d'un exercice quotidien basé sur le principe de la répétition. La répétition nous permet d'améliorer notre état d'alerte. Les savoir-faire qui en résultent s'automatisent et permettent de dépasser le stade d'apprentissage pour atteindre la singularité de notre faire.

Un deuxième temps de la création réside dans la création d'une situation d'émergence. La reliure en situe un bon exemple. La situation de reliure part d'éléments préétablis comme l'aiguille, le fil, le papier. La répétition se situe ici au

³ *ibid.*, p.140.

niveau du geste de reliure. Elle nous permet d'atteindre un état méditatif et c'est cet état même qui constitue une situation d'émergence. Le vide des pages blanches nous incite à les remplir par l'imagination. De nouvelles images émergent. Dans ce cas, l'état dans lequel nous nous trouvons devient support. L'automatisme de nos gestes et le vide des pages nous permettent de nous concentrer pleinement sur l'émergence de nouvelles images.

Comme l'exprime si justement Antonin Artaud : « Tous les peintres portent leur anatomie, leur physiologie, leur salive, leur chair, leur sang, leur sperme, leurs vices, leurs sanies, leur pathologie, leur pudibonderie, leur santé, leur caractère, leur personnalité ou folie sur leur toile. » ⁴ Nous ne pouvons donc en aucun cas nous défaire de notre corporéité. Notre corps s'exprime à travers nos œuvres. L'œuvre témoigne de mouvements corporels volontaires (geste) ou involontaires (respiration). L'œuvre se manifeste sous forme de diagramme ou d'inscription sismographique obtenue par empreinte directe du geste. Ainsi nous capturons les rythmes les plus intimes, les mouvements viscéraux ou circulatoires qui nous animent, les courants et impulsions qui parcourent notre être. Il s'agit d'un processus complexe, puisque la matérialité du corps intervient non seulement dans sa dimension physique, mais également psychique, s'exprimant dans de multiples gestes et rituels. La danse des lignes fait donc écho non seulement au corps physique mais également au rituel rythmique des dessins automatiques.

En restant dans la logique de l'expérience, nous considérons l'acte de créer comme synonyme d'échanger. Dans la création nous produisons, c'est-à-dire que nous y mettons quelque chose que l'on puise en soi. Dans cette production singulière et cet échange particulier nous ne pouvons décrire de processus créatif sous formes d'étapes qui se succéderaient logiquement, car comme nous l'avons vu, l'œuvre impose très

⁴ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, Éditions Blusson, Paris, France, 1984, p.52.

souvent sa technique et par conséquent les lois de celles-ci, donc le processus créatif. Corps et œuvre interagissent et répondent aux besoins de chacun. Le processus créatif constitue un va et vient qui s'installe entre l'artiste et son œuvre. Comment l'expérience du processus créatif se partage-t-elle ? Quel(s) espace(s) rendent possible ces expériences de partage ? Tournons-nous vers ce que nous avons nommé les lieux d'émergence.

2.2.2 La caverne / Le dôjô : Lieux d'émergence

Comme nous avons pu le constater, l'expérience joue un rôle important dans l'acquisition de la technique de l'artiste martial. Il en est de même pour la création d'une œuvre d'art. L'artiste et le spectateur se rencontrent par cette expérience de création. Il est donc important de préciser dès le début que l'œuvre n'a pas comme rôle principal de manifester un état d'âme, ni même à montrer tous les détails d'une scène ou d'un paysage observés. Ce qui prime, c'est la transmission de l'expérience d'union vécue avec le monde extérieur ou intérieur.

Un vieux maître calligraphe explique :

Wu Daozi pénétrant dans la peinture, selon l'interprétation chinoise, n'entre pas dans un arrière-monde, mais il vit la peinture de l'intérieur, c'est-à-dire en tant qu'expérience spirituelle, en appliquant à sa propre vie la quête qu'il suggère dans la peinture de la caverne.⁵

La notion de caverne joue ici un rôle important. Il s'agit d'un lieu d'émergence des mutations qui animent l'univers. La caverne, ou encore la maison, la tombe, le jardin, ou toute forme d'intériorité peut être le lieu d'émergence de ce que les Chinois appellent l'« embryon d'immortalité ».

⁵ Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.58.

La caverne est un endroit ou plutôt un état qui se crée, qui se travaille. Il s'agit d'atteindre, par la méditation, l'accueil en soi du temps et de l'espace. La notion de caverne évoque également l'idée de retrait et il est nécessaire de passer d'abord par ce dernier. C'est le seul moyen de trouver son intériorité, comme on l'observe chez l'artiste calligraphe qui prépare son encre avant de se mettre à peindre ou calligraphier. La préparation à la création se fait donc autant au niveau spirituel, par la méditation ainsi qu'au niveau technique, par la préparation de ses outils. Toutefois la méditation peut très bien être renforcée par des gestes techniques acquis et répétés dans un rituel de préparation à la création.

Il convient néanmoins de préciser que même si la caverne, le jardin ou tout emplacement enclos est un lieu de retrait, de méditation et par conséquent d'accès à une nouvelle naissance, à une totalité hors du temps et de l'espace mondains, l'artiste calligraphe n'oublie ou ne rejette pour autant à aucun moment ces derniers.

L'idée de caverne permet de comprendre l'importance de la méditation et le rôle que joue la mise en ordre intérieure dans la relation avec le monde. Pour de nombreux artistes, l'atelier est ainsi élevé au rang de petit sanctuaire. Il est le lieu de la mise en ordre. Un ordre universel et singulier à la fois.

Comme l'explique Yolaine Escande :

Il n'est pas davantage un espace où l'on s'enferme pour se concentrer sur soi et regarder son nombril, mais véritablement un lieu où l'on retrouve la puissance « vertueuse » de l'univers et où l'on puise son énergie vitale.⁶

Ce qu'est la caverne ou l'atelier pour l'artiste ou le dōjō pour l'artiste martial, sont donc à la fois des lieux de retrait et d'ouverture.

⁶ *ibid.*, p.155.

2.2.3 La méditation

La réussite de l'exécution est le résultat non pas d'une technique, mais d'un état du cœur-esprit ; c'est pourquoi notre processus créatif commence par la méditation avant que nous ne nous mettions à créer.

La première des choses que doit faire un peintre, un calligraphe ou un poète, c'est se concentrer en méditant, afin de parvenir à la réceptivité, afin de faire le vide en son cœur. Il tente alors d'échapper à toutes les contraintes de la vie sociale.⁷

Ce qui peut paraître comme une contradiction, n'en est pas une dans le sens où il ne faut pas ignorer la réalité mais bien réussir à y échapper. Le meilleur moyen pour y parvenir étant la méditation, la concentration et par conséquent la confrontation avec la réalité elle-même. Ainsi tous les objets ramassés, récupérés ou qui nous entourent au quotidien sont des objets de méditation potentiels. Il est donc normal que les thèmes des dessins puissent sembler au premier abord très répétitifs. La répétition prend cependant tout son sens dans une démarche méditative basée sur les principes des arts martiaux. La répétition fait partie intégrante de l'œuvre.

Une œuvre, image, ne résulte alors pas forcément d'un travail de composition laborieux mais d'une vive impulsion fondée sur une longue méditation et sur la répétition. Comme les marques rituelles d'une secrète cérémonie d'appropriation. Nos images montrent le stade du processus qui nous permet d'exprimer notre première pensée. Elles symbolisent ainsi l'instant de la conception avec ce qu'il contient de plus inventif, de plus bouillonnant, de plus spontané, et qui se traduit par l'émergence d'une présence singulière.

⁷ *ibid.*, p.23.

2.2.4 L'émergence

Comment pouvons nous comprendre cette notion d'émergence ? On peut dire que c'est la méditation qui donne naissance aux formes, qui émergent devant notre œil intérieur ou sur un objet ou un paysage observé. Tel élément peut susciter la naissance de rivières ou de nuages, tel autre élément, l'émergence des montagnes, ou encore nous évoquer des choses plus abstraites comme des idées, des mots, des poèmes ou des sentiments. Des fois, il peut s'agir d'un simple rythme. Dans ces cas, nous n'agissons pas volontairement. Nous nous contentons de regarder, d'observer, de laisser émerger. D'ailleurs le terme « regarder », ou « observer », est absolument essentiel à notre pratique artistique. L'observation est autant en lien avec la méditation que l'est la préparation technique à la création. Yolande Escande explique que l'observation, « conditionnée par la disponibilité du cœur, crée les conditions dans lesquelles émergent des milliers de formes, des quantités d'existants, à la fois dans le cœur de l'artiste et sur la peinture. Par conséquent le geste n'a pas à intervenir. »⁸

Le point de départ est donc une surface à animer. L'observation de la feuille, du support, de la première tache de couleur ou d'encre que nous y jetons, nous mène à l'effet ou l'aventure qui en résulte. L'observation enrichit, oriente et conduit notre travail. La tache colorée dont nous ne savons pas encore ce qu'elle va devenir, quelle forme elle va rencontrer ou le trait, souverainement sûr et sinueux à la fois, partent à la rencontre de tous les possibles.

Il y a une dimension liée au plaisir dans cette pratique. Il s'agit de l'instant de la reconnaissance de quelque forme secrète, inhérente à l'œuvre, échappant au contrôle de l'artiste, émergeant d'elle-même. Nous partons de taches informes pour aboutir à des figures. La tache, même infiniment petite, est mouvante. Elle se transforme. Elle

⁸ *ibid.*, p.172.

est en devenir. La matière n'apparaît plus dès lors comme une donnée immuable, mais comme un champ de possibilités, ouvert à la transformation. Toute tache est ainsi en devenir, mouvement ou dilution. Le processus artistique consiste à reconnaître et à laisser émerger pour que le temps, le devenir, le mouvement puissent faire irruption au cœur de l'œuvre. Nos œuvres sont ainsi faites pour se transformer. Nous acceptons que les matériaux aient leur vie propre, indépendante de la volonté de l'artiste, qu'il y ait comme un destin de l'œuvre, soumise aux lois du hasard.

Cette conception de l'œuvre comme un grand mouvement indique que chaque image n'est qu'une halte provisoire qui prend en compte ce qui la précède et contient le germe de ce qui la suivra. Cette approche donne à l'œuvre finie un statut ouvert, libre, vivant. Rien n'est arrêté, tout est toujours possible. Il s'instaure un jeu subtil entre transformations, possibilités et contrôle. Car chaque tâche, chaque ligne est jusqu'à un certain point dirigée. Ainsi, l'être éclaté de la tache, dès qu'il est maîtrisé, dominé, canalisé, se plie dans le réseau de l'écriture. Où se situe alors la limite entre tache, ligne et écriture ?

2.3 L'ÉCRITURE COMME ŒUVRE

À plusieurs reprises déjà, nous avons eu l'occasion d'évoquer l'importance de l'écriture dans notre travail. Une écriture non signifiante ou qui ne signifierait pas autre chose que l'humeur, le mouvement du corps qui la trace, une pure pulsion scripturale. En essayant de déblayer les limites entre tache, ligne et écriture, concentrons nous sur la notion de ligne. Ce qui se déploie dans nos écritures peut ressembler à des lettres illisibles. Peu à peu l'écriture, dans ce qu'elle a peut-être encore de « trop expressif », se résorbe et la ligne seule subsiste. La ligne peut devenir un dessin, un dessin qui rend visible le devenir. Sans faire allusion à la réalité des choses, la ligne dessinée ressemble plus à des hiéroglyphes, des métaphores qui défient le pouvoir des mots et se dérobent à l'empire du sens. Dessin et texte

s'entremêlent. L'écriture manuscrite épurée, devenue graphisme se situe à la limite du dessin et du texte. C'est la raison pour laquelle l'écriture s'avère un matériau ambigu. Il s'agit d'abord d'un signe matériel et perceptible avec une apparence physique, concrète (fusains, crayons, encres de diverses couleurs et épaisseurs) mais elle n'en relève pas moins de la forme, de la dimension abstraite et immatérielle du signe. D'où la position liminaire et de frontière de l'écriture, située entre deux mondes, l'un matériel, l'autre conceptuel. L'écriture peut être utilisée comme matériau ou bien comme signe. Dessinée, découpée, coloriée, coupée, l'écriture est concrète et abstraite à la fois.

Découvrons les dimensions physiques, sensuelles et concrètes de l'inscription. L'écriture peut prendre corps, s'incarner. Notre intention est de traiter l'écriture dans sa matérialité, son aspect plastique et de donner corps à l'écriture. Notre écriture est souvent manuscrite. D'où la production d'œuvres hybrides dessins-mots, insistant tout à la fois sur le caractère imagé du texte et sur la dimension plastique de l'écriture. C'est par la transparence du support et grâce au recto et verso du support sur lequel nous avons tracé les premières lignes que nous découvrons les singuliers pouvoirs d'une écriture purement plastique et qui aurait pu être une langue mystérieuse (Ill.8.1). L'écriture est pour nous source de création. Nous créons un langage, traçant les pages d'une écriture inconnue. Se dévoile alors un langage et une écriture d'avant les mots, faisant figure et s'adressant aux sens autant qu'à l'intellect. La lettre se fait manuscrite (ill.8.2), tracée à la main à la façon des graffiti (ill.8.3) ou utilisée sur le mode du collage, sous forme de fragments de journaux mêlant textes et dessins (ill.8.4), pages et carnets de croquis viennent s'amalgamer à une œuvre mixte.

L'idée même de construction d'un livre est venue avec la naissance du livre sous nos yeux, un livre jouant sur les différents processus de pliage et de superposition des feuilles blanches remplies à fur et à mesure. Le faire, le processus de création impose ses lois et ayant opté pour une démarche heuristique, nous nous servons de nos

découvertes pour concevoir nos œuvres. Notre démarche de création consiste donc à réinventer notre méthode au fur et à mesure que nous avançons dans la production, aussi souvent que nécessaire. Nous restons alerte pour distinguer les différents itinéraires potentiels qui définissent notre production artistique.

Nous écrivons à la main avec un feutre noir, sur des feuilles volantes. Ceci pour les premiers jets d'une œuvre. Les connexions entre notre main qui tient le feutre, le crayon ou le pinceau et notre esprit sont parfaitement rodées, naturelles comme toutes les techniques que notre corps a acquises. Dans un second temps nous pourrions mettre au propre. Ce qui voudrait dire cependant que nous rendions abstrait, que nous détachions l'œuvre de nous, de notre gestuelle singulière. Nous ne garderions de notre gestuelle que ce qui apparaît dans les sons et les rythmes. Mettre au propre reviendrait à fabriquer du neutre, ou de l'universel.

Et alors la plume, le papier, la gestuelle qui s'y écrit, la petite histoire qui s'y joue, tout cela est objet et danse rituels qui doivent impérativement être justes et justement disposés pour qu'en naisse le texte juste. Regardant nos manuscrits, il nous arrive d'y voir un paragraphe, une ligne, dansés. Si cela est visible à tous, alors, il est peut-être bon de conserver les manuscrits. Le rythme d'inscription : c'est à cela qu'on voit une phrase dansée. Elle est peu lisible, elle tend vers la ligne droite, quelques lettres se présentent sous forme de barres, les mots sont réduits à leurs italiques, elle attaque, elle fuit pour mieux régner. C'est que la graphie pour un instant va plus vite que la pensée, elle s'en libère, elle est la plus forte. Et la pensée qui court après est tout étonnée de se retrouver plus vraie au bout de la ligne.

Les dessins assemblés dans les petits livrets semblent tous identiques. Les œuvres « écrites » sont effectivement réalisées sur le même mode. Lorsqu'on réalise un dessin, il est impossible de revenir sur le tracé qui paraît simple d'exécution. « Les

lettrés parlent d' « écrire » une peinture, de préférence à la « peindre », et la couleur demeure secondaire par rapport au trait ou au tracé. »⁹

2.3.1 Iconicité de l'écriture

Le rôle que nous attribuons à l'écriture est une expression de l'antique croyance selon laquelle le réel se réduit au visible. Nos œuvres rendent visible la trajectoire du geste et de l'action. Ce que l'on peut découvrir en tournant les pages de nos livres ne sert pas à montrer la réalité en fragments qui, recomposés intellectuellement, ou intuitivement conduiraient à penser le mouvement. Le trait, qui s'impose comme un code iconique de l'écriture, semble également susceptible d'apporter à l'image le surcroît de dynamisme que l'image graphique puisse évoquer.

D'une part, il semble que l'iconographie choisie et la mise en forme du mouvement qui y est supposée, prétendent davantage à une réflexion sur l'écriture comme outil qu'à la production d'œuvres voulant rendre exhaustif un questionnement sur le représenté. Suivant la logique du « moins on voit, plus on imagine », nos écritures déploient des pages qui sont des surfaces suggestives, ambiguës, hésitant entre la figuration et l'abstraction.

Les traits dessinés, l'effacement, les moments fugitifs, jouent un rôle important dans notre œuvre. C'est leur aspect formel qui nous intéresse. Nous oublions la signification de l'écriture et plongeons dans le plaisir de communiquer visuellement tout ce qui ne peut être communiqué autrement. Comment rendre visible l'invisible ? Comment rendre visible le temps ? Il s'agit d'affronter directement le problème de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. Dans nos livres, nous glissons entre une esthétique du vide à une esthétique du trait.

⁹ *ibid.*, p.83.

Notre langage graphique n'est pas exempté d'une nécessité d'un rendu du mouvement corporel. Mais le jeu avec l'écriture nous permet non seulement le rendu d'une fluidité du geste, mais une épuration de ce rendu. L'écriture n'inscrit pas en matière-image le mouvement, il le délie, il l'évide. C'est vers cette épuration que nous tendons dans notre approche graphique. Ne cherchant plus la dilution du geste nous nous aventurons dans l'épaisseur du geste et pénétrons dans la matière secrète et silencieuse du mouvement. L'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible. L'écriture est un produit mixte, né de la combinaison du langage et de l'image. Toutefois, dans cette combinaison, le médium déterminant n'a pas été le langage mais l'image, et le support de l'image a joué un rôle beaucoup plus essentiel que ses figures.

2.3.2 De l'importance du sujet

C'est le contenu subjectif qui incite les artistes à se détourner progressivement de la figuration réaliste pour exprimer des sentiments personnels. Le peintre ressent de plus en plus la nécessité de préciser ses intentions par des mots, de compléter son œuvre par une inscription plus explicite. On va jusqu'à dire qu'« en Chine, on ne peut pas considérer l'œuvre d'art en tant qu'objet autonome. L'œuvre d'art n'a de sens que dans la mesure où elle est réalisée par quelqu'un : on ne peut pas séparer l'artiste de l'œuvre. »¹⁰

C'est de cette importance attribuée à l'auteur que naît d'abord la présence d'écriture dans les peintures et par la suite l'écriture en tant que forme d'art graphique, la calligraphie. L'œuvre et son créateur sont totalement imbriqués. De la même façon qu'on ne peut séparer l'esprit et le corps, de même, on ne peut dissocier l'homme et

¹⁰ *ibid.*, p.41.

l'œuvre, c'est que l'un incarne l'autre et inversement. Tout ce qui découle de l'attitude spirituelle de l'artiste est intégré dans l'œuvre.

2.4 DIMENSION SONORE

Dire l'absence de bruit, commenter un vide, peut apparaître comme un programme étonnant, quand il s'agit d'analyser une œuvre plastique, c'est-à-dire un art qui, a priori, repose tout entier sur la visualité. Toutefois, la notion de silence vient d'emblée souligner la dimension de l'indicible qui existe dans nos œuvres. Nous posons également la problématique du silence dans l'œuvre plastique et mettons en perspective les différentes voies pour y accéder, en particulier la dimension esthétique. Le silence devient espace de réflexion, de méditation et de concentration. Le son joue le rôle d'un acteur plastique, au même titre que la couleur, l'espace et le geste. Il s'agit d'un élément formel et expressif à la fois. En cela nous pouvons considérer le son d'une façon métaphorique, abstraite et silencieuse.

La plus belle musique, celle qui possède le plus d'effet sur nous, ne consiste pas, comme il est indiqué au départ, dans l'exploitation maximale des sonorités. Le son le plus intensif n'est pas le plus intense : en accaparant complètement nos sens, en se constituant en pur phénomène sensoriel, la sonorité portée à son comble ne donne plus rien à attendre d'elle, et notre être en est aussitôt saturé.¹¹

Afin de bien commenter cette citation, précisons que « esthétique » se traduit en chinois par le binôme « meixue », littéralement « étude(xue) du beau (mei) ». Cette définition, « Liée à la décoration, au mouvement et, sans doute, aux sons, (...) évoquerait une sensation agréable provoquée par la vue et par l'ouïe. »¹²

¹¹ François Jullien, *Éloge de la fadeur, À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, France, 1991, p.63.

¹² Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.I.

Grâce au texte écrit, le spectateur a en réalité accès à un certain nombre de renseignements qui élargissent l'espace pictural. Ainsi, on distingue l'image, les sentiments de l'artiste qui y sont exprimés mais il reste un élément impossible à rendre visuellement, ce qui peut venir justifier une référence au monde musical. Au champ visuel infini correspond, en effet, un infini auditif, allant du souffle à la composition musicale.

2.4.1 Le souffle et les sons du cœur

Le souffle joue un rôle important dans la compréhension de la notion asiatique de la musique. La conception de cette dernière est hautement « pneumatique » et « ne peut être comprise sans tenir compte de son rapport au *Ki* qui constitue l'origine et le fondement de l'acoustique chinoise. »¹³ Le son se trouve au plus profond de l'homme, c'est-à-dire, dans sa respiration.

À part l'aspect physique, corporel du souffle il existe une autre référence, cette fois-ci naturelle, celle du vent. En effet, l'image du vent ne cesse d'accompagner le thème de la musique. Ce rapprochement n'est pas fortuit puisque le vent est à l'origine des sons musicaux. Les sons naturels seraient en réalité plus « beaux » que les notes produites par l'homme. « La grande musique est silencieuse parce qu'elle se conforme au Dao qui se caractérise par le non-agir, le naturel, la simplicité et le vide. La Grande musique est sans saveur mais inépuisable. »¹⁴

Nous bannissons toute écoute externe au profit d'une écoute toute interne. Nous privilégions voir le vide et entendre le silence. Ce silence, c'est notre respiration, notre souffle et c'est aussi notre cœur qui résonne, qui sonne. À travers notre production artistique, nous souhaitons donner forme à ces sons. Une fois de plus nous

¹³ *ibid.*, p.85.

¹⁴ *ibid.*, p.95.

rejoignons la notion d'intention. Selon la terminologie chinoise, l'intention, le *yi* c'est le « son du cœur ». Nous souhaitons donc donner forme à nos intentions, exprimer les sons de notre cœur, des sons inaudibles à l'auditeur, des sons silencieux. C'est pour cette raison que nous souhaitons stimuler l'écoute. L'écoute interne du silence. Mais grâce à quels moyens plastiques pouvons nous inciter le spectateur à l'écoute ?

Nous avons évoqué la notion de « fadeur ». En musique, comme dans d'autres domaines, le terme « fadeur » n'est aucunement négatif. Il implique à la fois le rejet de modulations trop variées, une sobriété rythmique et une simplicité de l'image sans décoration. Dans nos images, le presque visible répond au presque audible. Face à l'image visible, le silence semble répondre au vide pictural (ill.8.5). L'essentiel n'est donc pas à chercher dans l'exécution picturale, mais dans l'écoute. Le titre « sons » pourrait ainsi inciter le spectateur à s'ouvrir à la dimension auditive interne de l'œuvre. La fadeur visuelle des images propose un espace propice à l'écoute.

2.4.2 La partition

Comment rendre visible l'aspect visuel de l'écoute ? Il faudrait selon nous insister sur les liens étroits qui existent entre l'exécution d'une mélodie et les images que cette dernière est censée faire naître chez l'auditeur et ce intérieurement. L'écriture pourrait s'avérer utile à cette fin en insistant sur son aspect rythmique et abstrait. Il ne s'agit pas en réalité de supprimer le texte, mais de l'intégrer complètement dans l'idée de musique pour préserver la beauté immatérielle de cette dernière.

Ici intervient l'idée de partition.

Les plus anciennes partitions musicales découvertes à ce jour remonteraient au VI^e siècle après J-C. ; partitions pour cithare, elles étaient écrites non pas avec des notes mais uniquement avec des caractères d'écriture. Ces tablatures décrivaient les doigtés des deux mains en détail. Par la suite, les caractères simplifiés remplaceront les tablatures mais la musique n'arrivera jamais à se détacher totalement de l'emprise des caractères d'écritures.¹⁵

La partition demeure avant tout textuelle. Elle se situe entre le lisible et le visible (ill.8.6). Le rythme par exemple est d'ordre strictement visuel car il y a absence totale de notations rythmiques comme une ponctuation d'autres notations de durée. En ce qui concerne le lien entre écriture et musique, intéressant afin de mieux comprendre la notion de partition, Jean François Billeter écrit :

Le rapprochement entre musique et calligraphie peut se faire à trois niveaux. Le premier, le plus élémentaire, est celui de la note musicale et de l'élément calligraphique (...)Le deuxième niveau de l'analogie est celui du caractère d'écriture et du motif musical (...)Le troisième niveau de l'analogie est celui de la composition musicale (du morceau) et de la composition calligraphique.¹⁶

Dans nos œuvres nous laissons plus ou moins tomber le sens des mots pour jouer surtout sur leur image. Nous traitons les mots par leur image ce qui correspond à l'image sonore pour le musicien ou le chanteur. À juste raison, J-F Billeter évoque la musique à propos de la calligraphie. Sous le pinceau du calligraphe, les caractères deviennent en quelque sorte des vocalises graphiques, qui se composent en mélodie, en sons. Les œuvres graphiques, les brouillons, tramés de ratures, devraient également être « écoutés ». Si la comparaison des sons avec les œuvres graphiques semble compréhensible, qu'en est-il du lien avec le *kata* ?

¹⁵ *ibid.*, p.111.

¹⁶ Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Éditions du Seuil, France, 2001, pp.89-90.

Ici nous retrouvons l'idée de l'intentionnalité. Nous avons vu que nous ne pouvions réduire le *kata* à sa forme gestuelle. Le corps et l'esprit sont intimement liés et le *kata* s'exécute autant au niveau physique que mental. La volonté et l'intentionnalité guident les gestes. Le *yi* est donc inhérent au *kata*. Dans le meilleur des cas, et après des années de pratique, le *kata* est entièrement guidé par le son du cœur. L'intentionnalité devient un élément de transposition dans le sens où le son du cœur guide nos actions, autant dans le *kata* que dans la pratique artistique. La dimension visible de l'œuvre n'est plus dominante.

Parallèlement à l'ordre du visible, il existe comme au-delà ou en deçà du visible, des correspondances entre les différents sens. Ainsi les peintres futuristes prônaient déjà une peinture des sons, des bruits, d'odeurs. Nous essayons de proposer une palette sonore aux spectateurs. Par delà le visible, nous recherchons ainsi une dimension mentale autant que sensorielle. Antérieure à la différenciation et séparation des divers sens,

la musique fut traditionnellement conçue par des philosophes et par les artistes comme le plus immatériel de tous les arts. Envisagée comme pôle d'attraction spirituel, la référence musicale fut un des facteurs qui permirent à Kandinsky de progresser vers l'abstraction. Une série d'œuvres porte significativement le nom d'Improvisations.¹⁷

La composition de nos œuvres s'appuie sur les grandes lois de la composition musicale comme le rythme, dynamisme, répétition. En même temps, la dimension sonore de nos œuvres plastiques ne peut être que métaphorique. Nous souhaitons donner forme au son de notre cœur, le laisser guider nos actions mais cela demeure invérifiable. Tout en tenant compte de la dimension globalement abstraite des sons, on peut distribuer ceux-ci selon leur plus ou moins fort degré de matérialité ou d'immatérialité. À l'égal de ce qui se passe dans le monde des couleurs, il y a sons

¹⁷ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Éditions Larousse, France, 2004, p.537.

bruts, concrets et d'autres aériens, légers, angéliques. Donc malgré l'abstraction de la notion, les sons, en référence aux sons de notre cœur, jouent un rôle essentiel, autant dans le *kata* que dans notre production artistique.

2.4.3 Le silence selon John Cage

John Cage, dans les années soixante, a été l'un des premiers compositeurs à avoir introduit en musique les notions d'expérimental, d'indétermination, de bruit et de hasard. Sa démarche, originale et révolutionnaire, a ouvert un champ illimité d'investigation musicale et a permis de reconsidérer la définition même de la notion de silence dans la musique occidentale.

La conception nouvelle du silence établie par John Cage à travers son œuvre musicale et ses écrits esthétiques remet en cause la majorité des idées reçues. Souvent le silence est identifié au chaos; il est au delà du son. Le bruit, en niant le silence, devient donc création, représentation du monde. Cette vue dualiste a sans doute été l'une des causes des définitions limitatives de la notion de silence dans la musique occidentale. Ainsi, il a souvent été admis, par exemple, que le silence était un laps de temps entre deux sons, utilisé également à des fins expressives d'une œuvre musicale. Ce n'était pas le silence que l'on écoutait alors, mais l'interruption du son qui constituait ainsi une pause de pensée entre deux instants musicaux.

Lorsqu'en 1961, John Cage publie son livre *Silence* c'est avant tout pour reconsidérer toutes ces notions de silence et pour définir le silence comme un signe musical à part entière. Dans ce livre, la définition du silence en tant que signe musical introduit non seulement une nouvelle perception et compréhension des sons, des bruits, mais oblige à reconsidérer la définition classique de la musique. Ainsi tout compositeur, tout auditeur doit se libérer des anciennes codifications pour que la musique devienne un lieu de tous les possibles. Le « tout est possible » devient en fait un élément essentiel

de la conception du silence dans la pensée de Cage. Cette nouvelle définition du silence implique entre autres une appréhension différente du rôle de musicien. En effet, être musicien, pour Cage, c'est se tenir avant tout à l'écoute du monde, en accueillir toutes les possibilités créatrices; la musique ne représentant qu'une possibilité parmi d'autres pour un créateur de manifester sa créativité. C'est dans ce sens que nous entendons rapprocher la dimension audible à notre création artistique. L'écriture sera notre mode d'expression. Elle nous permettra de transcrire les éléments nous entourant et d'exprimer notre intériorité sur un support artistique. Nous serons à l'écoute et alerte afin de capter et de transcrire visuellement les sons et silences autour et en nous.¹⁸

D'après John Cage, nous appelons « silence », les bruits dont nous ne voulons pas, et « musique », les bruits que nous organisons. Il n'existe donc pas de silence proprement dit mais un bruissement incessant, ce qui est la véritable nature du silence. Dans «4' 33''», pièce silencieuse pour n'importe quel(s) instrument(s), datant de 1952, l'œuvre la plus indéterminée et la plus silencieuse qui soit, aucun son ne doit être produit. Par cette détermination, John Cage veut montrer que de toute façon, il en existe.

En somme, le silence, dans la pensée de John Cage, n'est pas synonyme de la « présence d'une absence », mais la prise en charge de la réalité. Cage veut en effet montrer que dans le prétendu vide de sens que formule la définition classique du silence, il se produit malgré tout le déroulement de la réalité. Nous savons que dans un espace complètement insonorisé, l'être humain perçoit encore, au niveau sonore, la circulation du sang, le système nerveux et la respiration.

¹⁸ Même s'il est impossible de démontrer matériellement la présence de sons dans notre œuvre plastique, l'écoute reste très importante au sein de notre méthode de création, basée sur celle du *kata*. En termes d'efficacité, nous l'avons vu, être à l'écoute de son propre corps et de l'œuvre (ou de l'adversaire) est très important afin de détecter le potentiel de situation. En réunissant tous les sens, nous nous mettons ainsi dans un état d'alerte.

Suprême paradoxe alors, quand le silence renvoie au bruit: « Grâce au silence, les bruits entrent définitivement dans ma musique et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent »¹⁹

Il nous montre ainsi que le silence n'existe pas puisqu'on entend toujours des sons : les gens qui respirent, se grattent, roupillent, des gens qui marchent, qui se lèvent, une porte qui s'ouvre, une voiture qui passe, le vent qui souffle, la pluie qui tombe... Les exemples sont infinis et ainsi le sont les images qui peuvent évoquer ces sons. Parmi toutes les images possibles, celui qui évoque le plus tous ces sons, c'est le vide. Le vide est au silence ce que le plein est à la musique.

Qu'il s'agisse d'une œuvre silencieuse ou vide, il n'y a pas « non-œuvre » mais une autre manière de la concevoir, ou plutôt d'écouter le son, les bruits, de transcrire le visible. Dans le cadre de notre exposition, rien ne dit la dimension sonore à part le titre mais ce dernier peut réveiller du côté du spectateur la sensation du son car dans notre œuvre, le vide désigne l'espace ouvert à tous les possibles sonores voulus ou non de notre part. L'absence, le vide, la fadeur en lien avec le titre d'exposition donne ainsi au spectateur quelques « outils » à la complétion de l'œuvre.

Ce que nous avons essayé de créer, est une œuvre pleine de vide et de susciter un silence plein de bruits. L'œuvre est supposée révéler la complexité des dimensions auditives du silence, visible du vide ainsi que celle des liens inter-sensoriels. C'est une expérimentation qui, paradoxalement, dans la fadeur de sa manifestation, tend, en fait, à dévoiler la pluralité de ces notions de silence et de vide oscillant entre une relative absence et une présence subtile d'éléments variés.

¹⁹ John Cage, *Silence, Discours et écrits*, Éditions Denoël, France, 2004, p.121.

2.4.4 Le son comme objet d'art

Nous avons vu que le silence musical de John Cage trouve sa correspondance matérielle dans l'espace vide de nos œuvres. Mais quelle importance occupe l'écriture parmi ce vide et comment se place-t-elle par rapport à la notion de son ?

L'écriture n'est pas à considérer comme le double du son, mais comme l'œuvre elle-même. Il y a dans cette conception de l'écriture, un refus de la référence et de la fonction traditionnelle de la représentation. Notre écriture ne représente ni le mot correspondant, ni l'objet qu'il décrit. Nous nions ainsi le caractère sémiologique habituel de l'écriture. Elle s'institue comme signification intrinsèque n'ayant d'autre référence qu'elle-même. Le vide visuel, l'absence de signification intelligible, réduit ainsi la composition de l'image à un vide expressif et fait participer de cette façon le spectateur. L'œuvre s'adresse au travail perceptif de ce dernier et ne s'attache plus ou beaucoup moins au rationnel.

Comme dans l'exemple des «4' 33''» de John Cage, le silence devient forme, prend forme et se conçoit également comme une œuvre d'art. Le travail de l'œuvre repose donc uniquement sur lui-même. Il ne s'agit donc plus de considérer ce que l'œuvre exprime, mais ce qu'elle constitue et ce qui la constitue. Nous nous approprions l'écriture pour ce qu'elle est. Lors de notre création nous essayons de nous défaire d'un quelconque substrat théorique sinon celui de retrouver l'identité la plus fondamentale de l'écriture.

La notion de silence chez Cage revalorise le présent, le *Carpe Diem*, ce qui renvoie au moment même de l'instant tel qu'il est vécu : saisir ce qui se présente. Dans nos œuvres, le vide permet à l'écriture de se dévoiler dans son élan, comme le silence dévoile le son, de trouver son rythme et de continuer sa dynamique. Le vide marque pour le spectateur le moment présent, niant définitivement sa fonction d'absence de présence ou arrêt momentané d'une linéarité. Le vide exprime l'acceptation du

présent : il se donne à voir. Nous ne construisons pas nos images au sens habituel du terme. Nous préférons laisser « être au monde » l'écriture au sein du vide.

2.5 LE SENSIBLE

2.5.1 L'intersensorialité dans les arts martiaux : Le corps entre gestualité, visualité et oralité

Il est certain que l'acuité de l'ouïe, de l'odorat, du toucher, de la vision, jouent des rôles prédominants dans la pratique du *kata*. Cependant nos sens, qui avaient un rôle vital à des époques lointaines, s'est émoussé. D'où les interrogations sur la sensibilité des hommes aujourd'hui. La dimension plurisensorielle du *kata* est elle toujours présente dans sa pratique actuelle. A-t-elle changé, s'est elle transformée ou a-t-elle disparu? Il nous semble que c'est à travers une expérience physique extrêmement poussée et répétée qu'on parvient à une sorte de réorganisation des perceptions corporelles et à la manière de les intégrer dans notre pratique. Lors de l'exécution d'un *kata*, il est important de se fier à son instinct et de se laisser guider par sa perception subjective.

Le corps nous apporte des sensations dont certaines sont chargées de plaisir et d'autres de simples informations. Il donne au psychisme une base qui le stabilise tout en le reliant aux autres formes de vie. Il y a dans la communication une composante charnelle parce que c'est le moment où les corps se rapprochent, se ressentent et s'évaluent.²⁰

Essayons de mieux comprendre les sensations corporelles liées à l'espace et au temps. Les sensations entrent par l'œil, par la bouche, par le nez, par l'oreille. Voir, c'est toucher des yeux. Les sensations se superposent, s'entremêlent.

²⁰ Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions DésIris, France, 2005, p.87.

En nous retrouvant à la recherche d'une démarche qui tente de croiser activités sportives et réalité psychique interne, nous nous permettons de lier les manifestations sensori-motrices et les représentations inconscientes.

2.5.2 L'éveil corporel

Dans le cartésianisme, c'est le sujet qui impose son ordre à la nature, en réduisant au rationnel tout ce qu'il approche. Voir, c'est penser pour Descartes. Le corps est éventuellement mis hors jeu. Combattre cette forme d'idéalisme consiste donc à revenir sur le contact charnel du corps avec le monde.

Afin de parvenir à un tel éveil, à un état alerte du corps, nous adoptons une pratique corporelle qui nous permet de faire tomber les barrières de la conscience pour accéder au sensible. Nous cherchons à nous rendre sensible de notre corps. Cela implique que nous rendons notre corps sensible. Dans cet ordre d'idées, Bergson comprend le corps et le mouvement sur un modèle mécanique. Pour saisir le vivant, il faut faire appel au flux, à l'énergie. Notre moyen pour y parvenir est la pratique du *kata* et la conception de la création artistique comme telle.

Grâce au *kata*, nous pouvons conscientiser nos gestes, nos habitudes. La chair corporelle est investie d'un savoir-faire non réfléchi qui s'aperçoit comme savoir, c'est-à-dire un savoir second qui se connaît lui même comme tel. C'est la problématique du réveil corporel. Le réveil corporel est le résultat d'une pratique réglée (entraînement, répétition, exercice). La finalité du *kata* est d'introduire les données sensibles dans l'activité réflexive. Nous ne concevons la réflexion comme une représentation mentale mais comme un processus sensible. Pour qu'il y ait un flux sensible, il faut bien que les savoir-faire soient incarnés, à travers la répétition de l'exercice. Une fois que ces techniques sont incarnées, elles définissent la sensibilité

de notre chair. Inversement, pour être sensible à notre chair, il faut que notre chair ait été sensibilisée.

2.6 LE LANGAGE ET LA PAROLE

De par l'emploi de l'écriture comme élément essentiel de notre production, la question du langage se pose. Après la lecture de *Signes*, de Maurice Merleau-Ponty, nous sommes amenés à nous poser la question du langage plastique et du rôle que joue la notion de parole dans notre production, particulièrement en lien avec l'écriture graphique.

2.6.1 Le Langage

Le langage apparaît généralement comme la manifestation matérielle d'un contenu idéatif ou d'un message. Il en est comme l'incarnation. Il s'agit d'une présence visible, audible, de l'esprit ou de l'idée. Le langage présente un double aspect. Dans sa dimension physique, il fait appel à la lettre, à la typographie, à des phonèmes qui comportent des caractéristiques sonores et se matérialisent sous une forme concrète. Mais il comporte aussi un élément abstrait, message ou concept qui l'apparente à la sphère de l'esprit ou de l'intellect. A écouter Maurice Merleau-Ponty, nous apprenons que le langage est « Beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être »²¹.

La phénoménologie entend montrer qu'il y a bel et bien une extériorisation du sujet, une ouverture du sujet à ce qui l'entoure. Le sujet ne se constitue pas comme fermeture dans l'être intime du sujet, mais comme ouverture du sujet au monde. Toutefois, le langage est un défi pour la description phénoménologique. D'abord par le statut du signe. En tant que le langage est toujours système de signes, il s'ordonne

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, France, 1960, p. 54.

autour de l'idée de non-référentialité, de sorte que le signe est plutôt ce qui tend à séparer le sensible et l'intelligible. Il est vrai que le signe, loin de nous ouvrir au monde du sensible, semble plutôt nous en arracher.

Parler, c'est s'éclater vers l'autre, c'est-à-dire aller dans le monde et prendre le risque de l'expression. Et c'est pourquoi la pensée en elle-même va prendre un tout autre statut dans la phénoménologie. La pensée se manifeste sous forme de mouvement et se réalise dans les mots. Les mots ne sont pas la manifestation d'une pensée déjà faite, mais, au contraire, la réalisation de la pensée en train de se faire, et de se défaire dans et par la parole : « Le langage signifie quand, au lieu de copier la pensée, il se laisse défaire et refaire par elle ».²² Notre langage plastique n'a cessé de se créer et de se transformer sous nos yeux tout au long du processus de création. Le risque de son expression réside dans son devenir qui nous échappe.

2.6.2 La parole

D'après Merleau-Ponty, la parole dépasse le langage comme moyen d'expression. Car le phénomène de la parole est en soi complexe. Sa complexité renvoie à celle de la représentation elle-même. La parole est d'abord un phénomène, c'est-à-dire une certaine manifestation du corps-esprit. Au cœur même du geste, la parole est signe, c'est-à-dire dépassement de l'immédiateté du sensible, vers un sens.

Merleau-Ponty entend partir de l'hypothèse que la parole est la forme la plus immédiate, la plus phénoménologique du langage. Dans la parole, le signe semble exister comme une forme d'expérience du corps, comme si la signification y était vécue et non seulement conçue. Parler, ce n'est pas que dire des mots, à l'évidence, mais c'est exister par rapport à l'autre, par rapport au monde. La parole n'est pas une

²² *ibid.*, p. 56.

illustration de la signification, ni des idées. Nous le savons bien, puisqu'il nous est bien possible de parler pour parler, de parler pour ne rien dire, ou de découvrir nous-mêmes le sens de ce que nous voulons dire en parlant, de découvrir dans notre parole la signification qui nous échappait jusque-là. La parole précède le sens, voilà l'essentiel de ce que Merleau-Ponty veut nous faire saisir.

C'est donc qu'il y a, antérieurement à la signification, une origine, une manière d'être du sens qui est déjà dans la parole. Après avoir fait la distinction entre langage et parole nous gardons pour la suite le concept de parole et l'approcherons dans un premier temps à la dimension corporelle du *kata* pour l'appliquer par la suite à l'écriture graphique de notre production artistique.

2.6.3 Parole et Corps : Le style

Voici une hypothèse : Qui dit mouvement, dit d'abord inachèvement. Si nous considérons la parole comme geste et non comme signe, c'est parce qu'en elle, la signification n'est pas achevée. Nous parlons, et en parlant, nous essayons de remplir un vide. Ce sont donc nos mots qui nous apprennent notre pensée, pensée que nous ne connaissons pas totalement avant de l'exprimer dans la parole. Parce que notre pensée est parole, elle n'est jamais totalement achevée dans la signification. Dire que la parole est un geste, c'est donc aussi reconnaître que le sens n'est jamais là de façon achevée mais qu'il résulte d'un mouvement, d'un potentiel de transformation dans son expression. « Il y a une signification langagière du langage qui accomplit la médiation entre mon intention encore muette et les mots, de telle sorte que mes paroles me surprennent moi-même, et m'enseignent ma pensée. »²³

²³ *ibid.*, p. 111.

Cette pensée de Merleau-Ponty nous apprend que la parole est moins une représentation qu'une action, c'est-à-dire une activité de transformation du monde que nous entreprenons. Or, ce monde n'est pas un environnement silencieux. Il est lui-même déjà constitué, c'est-à-dire rempli de paroles, déjà dites, qui sont à nous comme un paysage expressif dans lequel nous tentons de trouver notre place. Les choses existent avant même que nous essayions de les rendre audibles ou visibles. Les paroles sont donc d'abord les paroles des autres. Le monde, les autres, ne sont pas des représentations, ni des objets qui nous font face. Nous nous trouvons au milieu des choses et nous ne faisons pas de distinction entre ce que nous sommes et ce que le monde est. Nous ne thématisons pas le monde comme quelque chose qui serait séparé de nous, ni psychiquement, ni physiquement.

Parler, c'est donc aussi hériter des paroles de l'autre, et c'est aussi savoir qu'aucune de nos paroles ne peut achever le monde, qu'il n'y a pas de parole ultime, et que la parole n'est pas l'expression d'une signification toute constituée mais, au contraire, l'ouverture à une expression à venir, elle-même jamais définitive.

La parole porte en elle une mémoire et un devenir qui s'inscrit dans la singularité encore inconnue de la personne qui la reçoit. Finalement, Merleau-Ponty ne nous dit rien d'autre, sinon que la parole ne se constitue jamais totalement, et qu'elle ne fait que s'instituer comme un mouvement. Merleau-Ponty évoque la notion de style, et cette notion va bien au-delà de la seule dimension langagière de la parole, puisqu'il emploiera ce terme aussi pour désigner l'acte du peintre, qui constitue pour lui, une parole plus pure encore que la parole des mots. Dans le geste, l'univers entier est perçu à la mesure de l'acte, le monde n'est rien d'autre que ce que l'artiste veut en faire. Les images ne sont rien d'autre que des intentions devenues des objets ou formes. L'artiste perçoit le monde, et c'est l'univers entier qui agit dans le même sens que l'artiste.

Le style est d'abord une attitude du corps, une certaine manière de transformer le monde. Notre activité corporelle consiste, d'une certaine façon, à construire le monde. Faire un geste, c'est à la fois reprendre le donné du monde, et en même temps, transformer ce donné et créer une nouvelle forme singulière. Comme si le monde s'organisait devant nos yeux, comme s'il était notre corps, comme si les choses devenaient nos gestes, et inversement nos gestes deviennent des choses.

Appliqué au phénomène de la parole, le geste expliqué comme parole, c'est donc dire que l'homme qui parle est en train d'organiser le monde par le geste. Le rythme, la force de la parole, le son, sont la façon dont une chose n'est plus seulement une représentation, mais devient un être. Par notre ton, notre style, nos paroles, notre corps, nos œuvres deviennent le lieu où notre vérité se dévoile.

2.6.4 Parole et Écriture

Ce que nous cherchons à travers notre production est un état originaire de la parole, un état qui nous ramène à une certaine pureté de la parole. Cette parole plus pure, correspond, dans les écrits de Merleau-Ponty soit à l'écriture, soit à la philosophie, soit à la parole de l'enfant. L'écriture est, selon Merleau-Ponty, la parole la plus pure, parce qu'elle part du silence. Et si l'écriture est la parole qui émerge du silence, c'est surtout à cause du fait que l'écriture est expression et non pas représentation. L'écriture est l'expression à l'état pur.

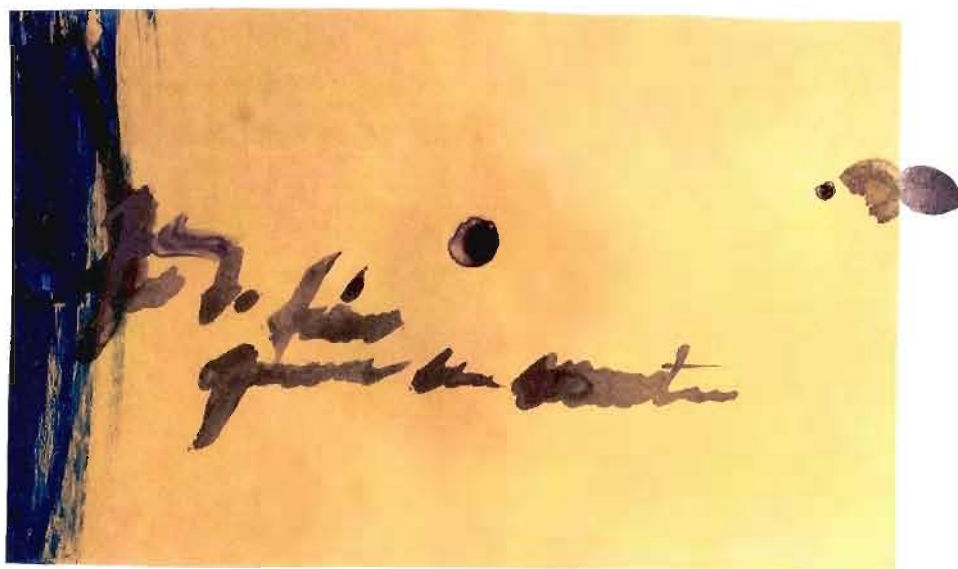
Un autre point essentiel de l'écriture c'est qu'en elle, le geste trouve son style, de sorte qu'il dessine une expérience à venir, une expérience issue du silence. L'écriture n'invente pas les mots, mais elle leur donne corps, de sorte que le geste de l'écrivain ouvre la voie à la parole et lui permet d'émerger et de se transformer. Celui qui écrit, que ce soit Frida Kahlo dans son journal intime, Paul Verlaine dans son cahier de

brouillons, le maître calligraphe sur son parchemin ou encore nous même dans nos livres, crée des gestes, c'est à dire un style, une façon d'explorer le monde perçu.

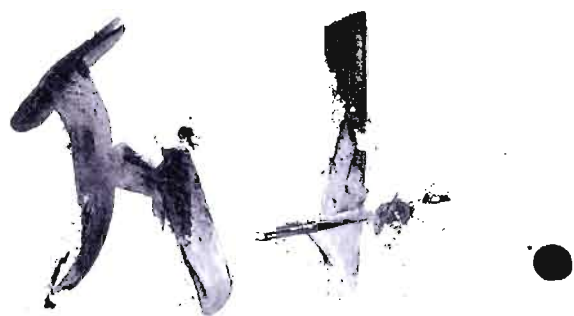
Cette ouverture trouve toute sa force dans le geste même qu'est l'écriture, puisque c'est un geste dont le rythme et l'effort sont ceux de notre corps. Les mots ne sont jamais seuls, ils s'appellent l'un l'autre, et le sens est plutôt ce qui résulte des rapports jamais entièrement achevés ni déterminés entre les mots, où un nouvel arrivant peut toujours bouleverser la dynamique en cours. La parole est pour elle-même un univers inachevé. L'écriture nous renvoie ainsi à la parole comme chaire vivante, comme milieu intérieur, comme totalité toujours active mais jamais achevée, comme expérience orientée, comme la recherche d'un style singulier.

2.7 CONCLUSION

Le but de la présente thèse est la transposition d'un langage issu du kata vers une production artistique singulière. Ce chapitre nous a montré finalement que le langage est réalisation et non représentation. La parole à son état le plus pur, car silencieux, s'exprime sous forme d'écriture. Cette écriture se traduit dans notre production par les traces de progression de la créativité, comme la présence de rythmes ou d'éléments évolutifs dans l'œuvre qui évoquent et témoignent de notre processus expérimental de création, en commençant par la méditation, passant par la technique et la volonté pour en arriver finalement à l'émergence de l'image. Ces éléments témoins incarnent selon nous, le processus créatif idéal. Notre intention de création est de donner forme aux sons du cœur. Selon nous, l'œuvre devrait avant tout révéler les sentiments de l'artiste. Ainsi le contenu de l'œuvre dépend davantage des qualités personnelles de son auteur que du sujet représenté.



III.8.1



III.8.2



III.8.3

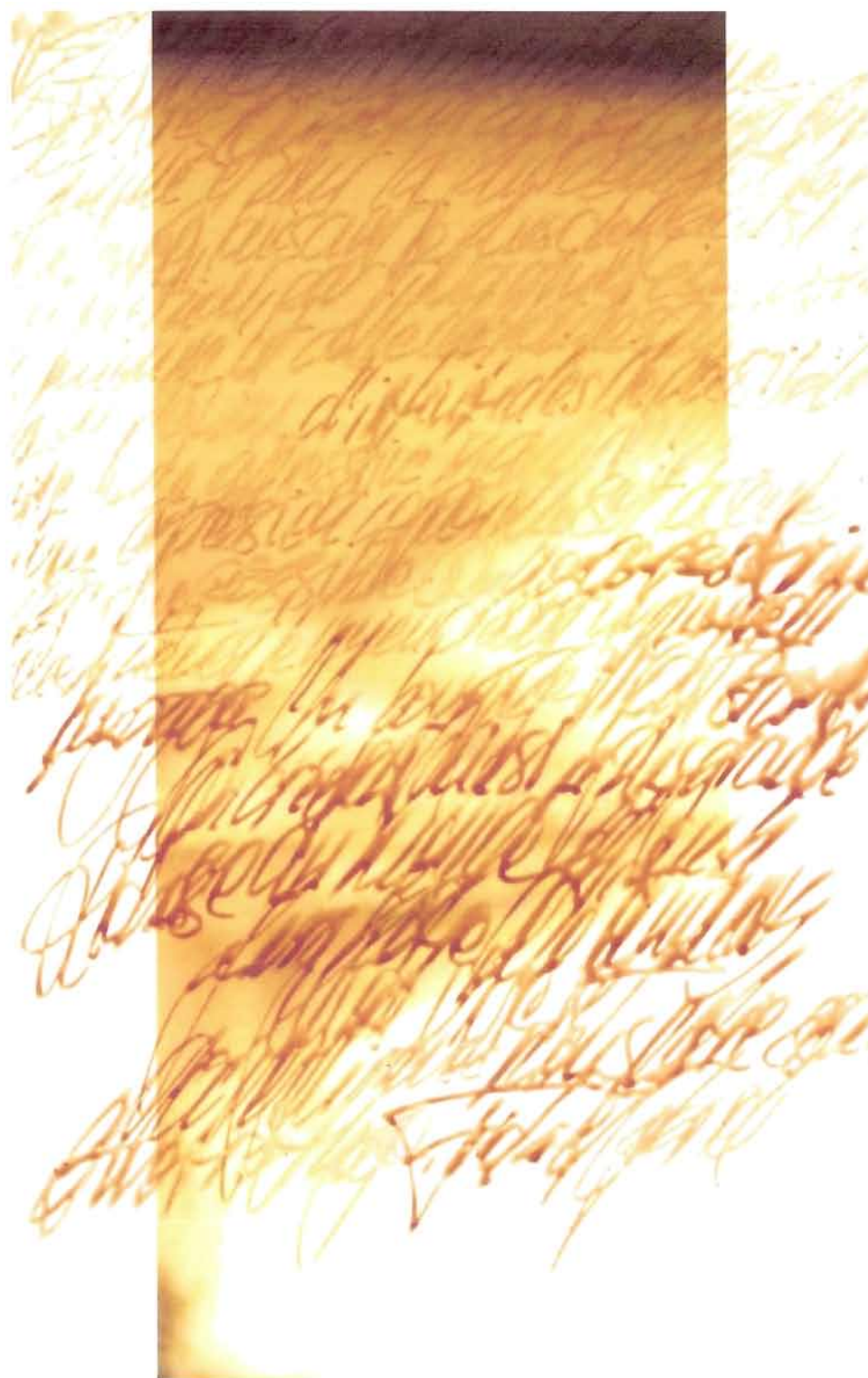


de soi, cette recherche incessante de
 "la voie du jour"

III.8.4



III.8.5



CHAPITRE III

L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR

3.1 INTRODUCTION

Nous avons, à quelques reprises, évoqué la dimension inachevée de notre œuvre. Ce chapitre nous montrera comment l'inachevé prend tout son sens. En effet il contribue à l'efficacité de l'œuvre et répond à la problématique du devenir. Dans un premier temps, notre œuvre aspire à instaurer une relation de partage avec le spectateur. Nous souhaitons transmettre l'expérience de la création. Cette transmission se fait par le biais de l'inachevé. L'inachevé de l'œuvre propose au spectateur un espace de contemplation où il pourra prendre le temps et créer une expérience singulière sensible, proche de la nôtre. L'œuvre reste ainsi ouverte à la transformation et au devenir. L'atelier-galerie Alain Piroir nous a proposé, ce que nous considérons être l'endroit idéal pour notre exposition. L'intimité et le charme du lieu, font de l'atelier d'impression une caverne propice à la contemplation (ill.9.1 et ill.9.2) et au devenir de l'œuvre.

3.2 LA PUISSANCE DE L'INVISIBLE : de l'inachevé vers l'imaginaire

Dans la tradition occidentale, on parle souvent d'un appel à la participation active du spectateur, convié à recréer en lui-même le procès créatif vécu par l'artiste ou déjà précédemment vécu par le regardeur. C'est pourquoi nous insistons bien sur l'aspect inachevé de l'œuvre, qui ne doit pas donner tout à voir, comme dans le cas d'une peinture narrative, mais qui au contraire doit être allusive, c'est-à-dire suggérer les choses au lieu de les montrer. Suggérer, c'est donner à voir, susciter la

participation du spectateur à partir de taches, de traits ou de mots à la limite de leur lisibilité.

L'homme fait progressivement sienne l'image inachevée. Un désir de mise en ordre dirige souvent cette appropriation. Toutefois les frontières du réel et de l'imaginaire sont encore largement brouillées. L'espace de l'œuvre se mêle à un désir de délimiter, de mesurer, de structurer. Il faudra toutefois franchir un pas de plus pour que cet espace esthétique imaginaire se rapproche des réalités terrestres. Certains s'isolent dans un univers intérieur, d'autres se réfugient derrière les écrans des images, des mots, rêvant d'un grand espace imaginaire. Cette expérience est comparable à un spectateur se trouvant devant une montagne sans pouvoir regarder ce qu'il y a derrière elle. Dans ce cas, le lointain en profondeur ne peut être qu'imaginaire. Une fois cette proposition admise, ce serait logique de considérer le lointain comme imaginaire et que ce lointain ne puisse être conçu qu'avec un œil spirituel capable de regarder en haut, en bas, droit devant et derrière. Le spectateur réussit ainsi à voyager l'espace et le temps dans un aller-retour qui commence dans le réel et s'achève dans l'imaginaire. Ici, là-bas, présent, futur, passé se conjuguent pour venir compléter un peu plus l'œuvre.

3.3 LA CONTEMPLATION

L'interprétation dépend de la sensibilité de chacun. Certains arrivent à ressentir une œuvre alors que d'autres y sont réfractaires. Il nous semble pourtant que la place laissée au spectateur, grâce à « l'inachèvement » de l'œuvre, l'invite invariablement à entrer dans l'œuvre et à imaginer ce qu'il consent à y voir. Il y a dans chaque œuvre une place consacrée à l'interprétation donnée par le spectateur.

Reprenons l'exemple du livre: habituellement on ne le découvre jamais devant soi dans sa totalité, mais progressivement de gauche à droite, en le feuilletant vers la

droite tout en recouvrant les images déjà vues. Il présente ainsi une suite de vues enchaînées, en corrélation les unes avec les autres, dont chacune permet au spectateur de se resituer au centre de l'espace-temps qu'il découvre devant ses yeux. « La contemplation est l'art de devenir conscient par l'attention admirative que l'on porte aux plus belles choses qui composent l'univers et soi. »¹ Le retentissement de la contemplation est autant corporel que spirituel. La contemplation nourrit l'esprit et le corps de façon objective ; elle donne de la force à la pensée, de la perspective au jugement, « c'est un outil extraordinaire pour améliorer le sens des réalités et élever la conscience. »² De plus : « La contemplation provoque une prise de conscience de l'absolu et de l'unicité du moi et de l'univers. »³

En esthétique, la place de l'observateur et de la direction de son regard jouent un rôle déterminant dans la contemplation d'une scène. Il y a de la beauté partout et surtout dans l'œil de celui qui la regarde, il y a de la profondeur dans chaque mouvement, dans chaque lumière, chaque forme, chaque son, et même dans le silence et le vide. Il faut pour saisir cette profondeur, devenir contemplatif de ce monde dans lequel nous vivons, prendre le temps de s'en imprégner et il en est de même pour la contemplation d'une œuvre. L'œuvre n'est finalement qu'un vecteur de transmission. Sa valeur réside principalement dans sa faculté à établir un lien entre l'artiste et le spectateur. Ce n'est plus l'œuvre qui est au premier plan, mais l'expérience qui a précédé son apparition. L'œuvre passe au second plan : elle n'est, pour un instant, plus que la trace de l'expérience intérieure de l'artiste. En même temps l'œuvre devient pour le regardeur, un moyen de retrouver, de revivre l'expérience qu'a su vivre l'artiste ; elle devient un support qui permet au spectateur de découvrir le secret de son expérience intérieure. L'essentiel de l'expérience de l'art peut résider dans

¹ Michel Deydier-Bastide, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions DésIris, France, 2005, p.290.

² *ibid.*, p.291.

³ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004, p.53.

la transmission de l'esprit. L'œuvre n'est finalement qu'un support de transmission, un moyen, le réceptacle d'une expérience vécue et vérifiable, dans la mesure où autrui peut la réactualiser et revivre. La réactualisation de cette expérience, cette vérification, ne se font pas dans n'importe quelles conditions :

il existe une méthode, un rituel, pour admirer une peinture, pour lire un poème ou une calligraphie, pour écouter de la musique. Le spectateur doit à son tour entrer en méditation et se rendre disponible, comme l'ermite dans sa caverne. A cet effet, il doit lui aussi aérer le lieu où il va lire son poème. Il a donc un effort à fournir.⁴

L'œuvre n'est donc pas donnée telle quelle. Il faut savoir la lire et accepter de vivre une expérience à son tour, sans quoi on passe à côté de l'œuvre et de la dimension spirituelle. L'œuvre offre l'expérience du parcours, du cheminement : elle permet au spectateur de se promener dans l'œuvre et de la ressentir. Autrement dit, il n'y aurait d'œuvre que *reçue*.

Le regard du spectateur oscille d'un côté à l'autre, d'une page à l'autre sans jamais se poser, comme la nature ne cesse de se transformer, mais de manière à peine visible : du latent au manifeste, du manifeste au latent. Il suffit de comprendre que l'image fonctionne, par analogie, comme le réel ; il est alors possible d'entrer dedans et de la vivre de l'intérieur. Elle n'est pas simplement une image, mais le réceptacle d'une expérience. Bien entendu, « entrer dedans » est une métaphore de « la capacité qu'a l'esprit de circuler au sein d'une peinture et de vivre une expérience. »⁵ Le spectateur doit se fondre dans le tableau en s'oubliant lui-même.

⁴ Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003, p.161.

⁵ *ibid.*, p.56.

Si le spectateur est conduit à se fondre dans le tableau en s'oubliant lui-même, c'est parce que l'univers pictural prépare à l'autre réalité, la réalité intérieure. L'expérience d'une œuvre d'art ne se limite pas à la rencontre d'un objet autonome, ayant des qualités esthétiques, idéologiques, morales, politiques, religieuses, didactiques, ou autres, mais dans notre cas, elle induit la rencontre intime avec son auteur. Cette rencontre se fait par la transmission d'un processus artistique. Nous-même et le spectateur nous rejoignons par le partage d'une expérience artistique singulière. Notre expérience artistique devient la sienne. L'émergence, la transformation, le devenir, le sensible, la mémoire, tous ces éléments sont incarnés dans l'œuvre. Le spectateur les fait siens. L'œuvre se transforme sous les yeux du spectateur et se mute en nouvelle singularité, ainsi en est le principe de transmission que nous retenons du *kata*.

Selon nous, il existe trois phases de l'approche de l'œuvre. La première étape n'étant que constatation objective, une observation ou une découverte. La deuxième correspond au stade de la personnification, la projection de la pensée altérant la réalité des choses, donc une actualisation du processus créatif de l'artiste par le regardeur. La dernière, la contemplation, s'apparente semble-t-il à la première étape et pourtant le regard est autre. Le stade de la réactualisation par le regardeur reprend l'idée générale de la réactualisation, du perpétuel changement et de la réappropriation d'une nouvelle réalité par chacun. À la fin de ce processus le regard porté aux choses a changé, de la même façon que la réalité. À travers son regard, le spectateur fait naître une alternance entre le texte et l'image et crée un balancement sans fin, une perception simultanée qui donne à l'œuvre contemplée une résonance singulière démultipliant les approches des sens et du sens.

Circulant sous les transparents, le visiteur de l'exposition fait l'expérience de la tridimensionnalité. Nous nous montrons particulièrement sensible à la transparence de nos supports. C'est en circulant que dorénavant, l'artiste et le spectateur viennent tous les deux se rejoindre dans l'espace traditionnel de la contemplation. Le lieu

d'exposition devient *dôjô* et ainsi espace propice à la transmission et la contemplation, tremplin pour toutes les méditations et les rêveries. Les œuvres d'art tendent à se transformer en prétexte à des procédures, des rituels et des jeux, comme la lecture et la découverte. Les livres sont traités à la manière de rituels et de procédures ne valant plus que pour eux-mêmes, pour le seul plaisir du geste ou de la procédure. Nous ne recherchons pas l'originalité à tout prix, l'essentiel étant plutôt dévolu à la transmission d'une expérience artistique singulière et au devenir de celle-ci. D'autre part, l'appréciation d'un dessin n'est pas donnée d'emblée, mais elle est destinée au spectateur qui doit rechercher, au sein du dessin ou de l'écriture, tout ce qui y est suggéré. Plus elle est suggestive et plus l'œuvre peut être considérée comme réussie. L'essentiel ne consiste pas à tout donner à voir, ni à être précis ; l'œuvre doit prêter à réflexion, sa richesse réside dans les associations mentales qu'elle suscite.

3.4 TEMPORALITÉ DE L'ŒUVRE

Nous avons vu que notre œuvre se constitue en grande partie de recyclage de matériaux divers mais au cours de sa réalisation l'œuvre se transforme et dépasse le simple inventaire de supports divers. Mais tel que l'œuvre se présente aujourd'hui, il est passionnant de recompter les pas du processus de création, de rétablir comme en un film ininterrompu l'évolution chronologique d'une préoccupation constante. La chronologie n'est le plus souvent qu'un élément factice, non pertinent. Dans un travail comme le nôtre qui se fonde sur le réemploi d'éléments, sur les subtiles transformations que nous leur faisons subir, en modifiant tel aspect, en remplaçant tel autre, la chronologie est essentielle, elle fait ressortir la façon dont les différents éléments de l'œuvre s'engendrent les uns les autres, chacun tributaire de son passé et lui-même contribuant aux modifications à venir. Passé, présent et futur seront ainsi confondus dans le projet du livre où la reprise au présent d'un élément du passé à une autre échelle et avec d'autres moyens, ne peut manquer de le projeter vers un avenir imprévisible.

Notre œuvre repose, en effet, sur des phénomènes de stratifications successives. (ill.9.3) Elle constitue à ce titre, l'équivalent d'une mémoire qui conserve la trace de toutes les disparitions et transformations qu'elle a traversées. Les différents matériaux, les techniques diverses qui, tout au long du processus de création, ont permis sa transformation, tout cela peut être pris en compte dans l'approche de notre œuvre. Il faudrait retracer ces chemins, parfois infiniment détournés, par lesquels nous sommes passé. Le processus de création s'effectue souvent à l'aveugle et d'une manière que l'on pourrait décrire comme intuitive.

L'ensemble de l'œuvre inclut le temps comme dimension fondamentale. Nous cherchons à préserver des instants de notre vie passée en regroupant des restes, des fragments de celle-ci. La mémoire que nous essayons de mettre en œuvre est certes une mémoire personnelle mais elle rencontre la mémoire collective par le biais de la subjectivité. Intuitivement, nous sentons que la subjectivité possède la capacité d'atteindre un grand nombre de personnes et de s'inscrire ainsi dans une mémoire collective. La singularité seule propose un devenir singulier. L'œuvre d'art prend en compte non seulement la dimension physique du présent, mais aussi celle du passé. À la temporalité inscrite, il faut ajouter celle de la réception de l'œuvre.

3.5 LA CAVERNE

Comme nous l'avons mentionné en guise d'introduction, la Galerie Alain Piroir nous a proposé un lieu d'exposition propice au devenir de l'œuvre. L'atelier d'impression mettait à notre disposition des outils d'accrochage particuliers, des pinces, des presses, des fils de séchage... Nous avons alors décidé de prendre en compte ces moyens et de les intégrer très naturellement au concept d'exposition. Une fois de plus, l'œuvre impose sa technique. C'est donc en l'air que sont accrochés des transparents (ill.9.4) où se découvrent des traits appliqués, fermes et rapides. Nous usons des possibilités que nous offre la peinture, pour rendre la singularité de la

matière, l'épaisseur et la consistance des choses, comme la transparence du support, comme si nous voulions capter la lumière, sur un fond uniformément sombre.

Les œuvres, et en particulier le livre suspendu, s'intègrent dans un espace qu'elles absorbent grâce à leur transparence. En effet, la brillance et la profondeur de ces supports transparents transgressent la limite de la surface du tableau, et de son environnement immédiat, pour déboucher sur un espace « autre ». Se mêlent alors l'univers de la création et l'environnement de l'œuvre tout entière, spectateur compris, du fait de l'effet translucide de l'œuvre. Ce qui pourrait unifier l'ensemble des images est l'expérience du spectateur. Et même si, malheureusement, nous ne pouvons ni évaluer ni mesurer cette expérience, nous souhaitons qu'image après image, le spectateur reconstruise subjectivement le processus créatif de l'artiste.

3.6 CONCLUSION

On peut penser l'image dans son mode d'apparition tout en réfléchissant sur les mécanismes grâce auxquels les images sont perçues et lues. Nos images portent également sur cette tension qui, à tout moment, donne à l'image la possibilité d'exister ou de disparaître aux yeux du spectateur. Les divers modes d'apparition abordent également les questions de la transparence et de la dimension temporelle révélant ainsi la précarité du regard sur les choses. On partage ici une fascination pour le temps, la durée, s'entendant sur l'importance des modes d'apparition de l'image et du statut privilégié concédé à l'effacement, au flottement, à l'estompement et à la dissolution. Dans nos œuvres nous allons même jusqu'à laisser percevoir une présence très subtile près de la dissolution, voire la désintégration (ill.9.5). Par des gestes simples, mais troublants dans l'alternance entre leur apparition et leur disparition, on perçoit des images qui laissent des traces, un lieu où tout s'inscrit et tout s'efface. Architectures désertées, silhouettes en chute ou en suspens, ces images défient les lois de la reconnaissance (ill.9.6).

Parler d'absence et de présence, c'est dire simultanément la fragilité et la force de l'image. C'est là que se situe l'essence de notre œuvre. Le presque rien offre à la vue, si on le regarde bien, une apparence. Il convient ici d'envisager le rôle joué par le livre, qui sert littéralement d'espace de transmission, de partage d'une expérience artistique incluant une mémoire et ouvrant la voie d'une nouvelle subjectivité du côté du spectateur. Par le feuillettement du livre, en tournant page par page, autre chose que l'image se manifeste. Par le frottement des pages sur elles-mêmes on perçoit comme une respiration. Cette respiration nous l'entrevoyons comme mouvance, l'envisageons comme lieu, comme indice du vivant.



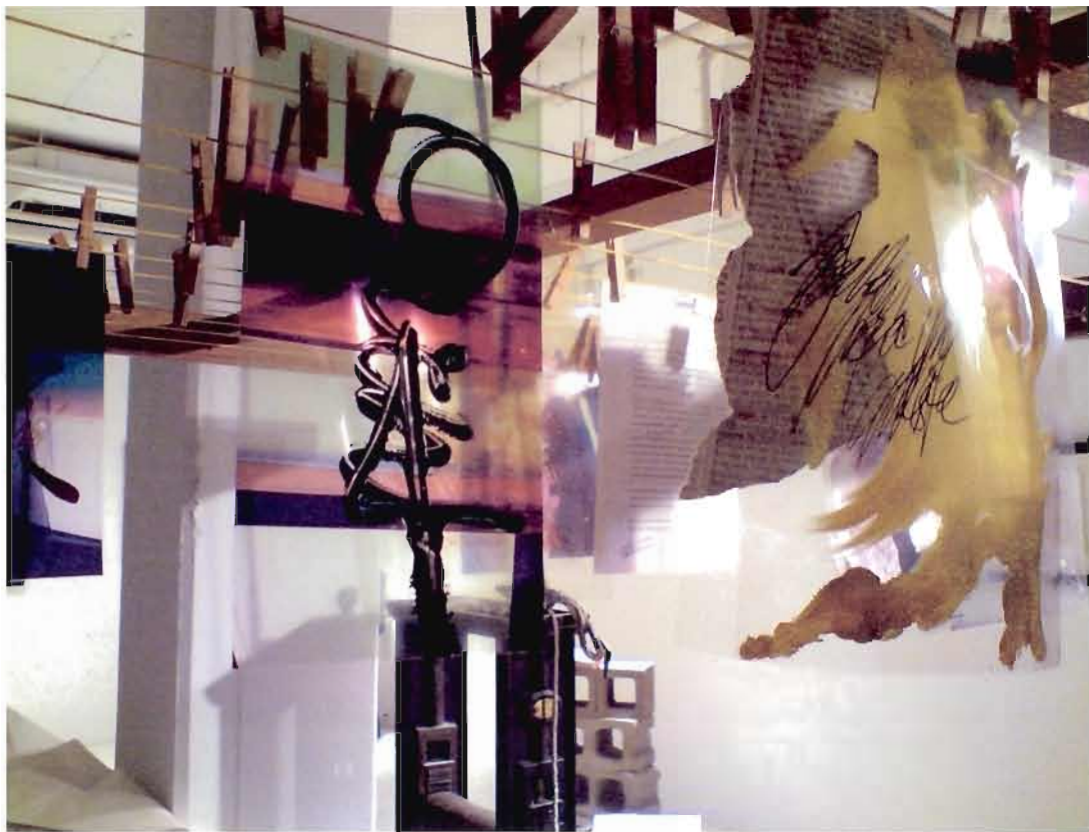
III.9.1



III.9.2



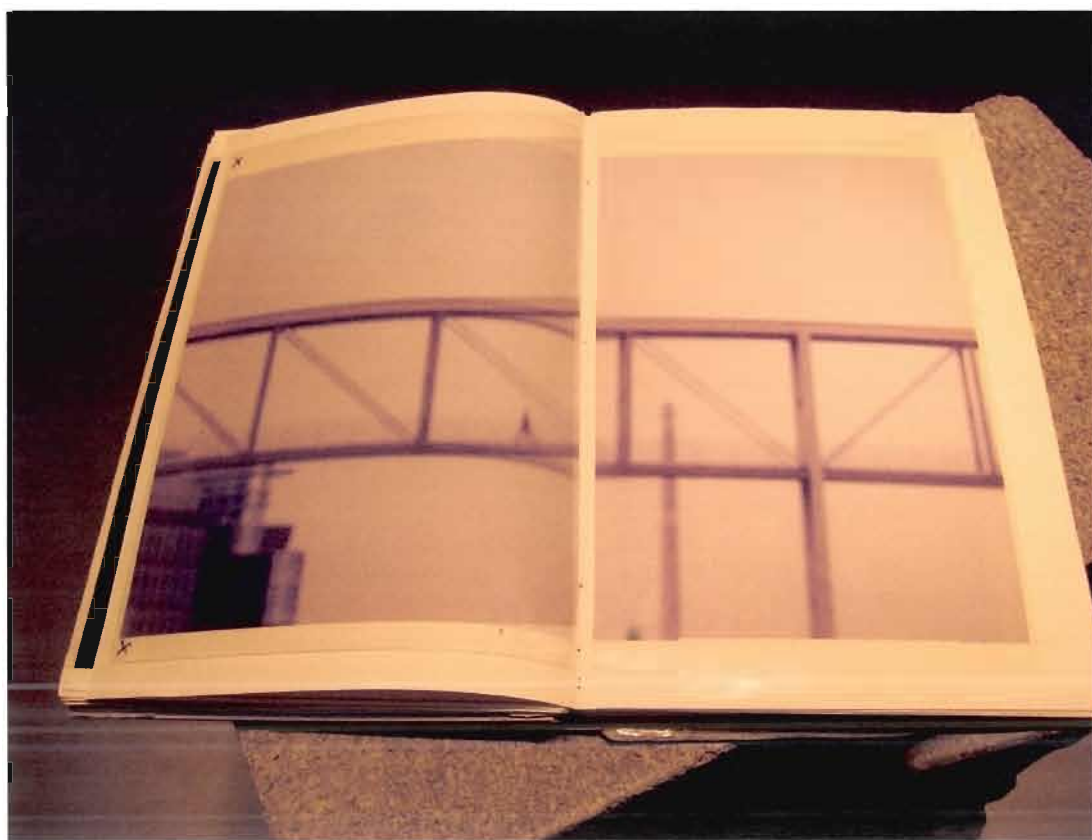
III.9.3



III.9.4



III.9.5



III.9.6

CONCLUSION

Quel résultat plastique obtenons nous en transposant l'écriture corporelle observée au niveau du *kata* dans une pratique artistique personnelle basée sur l'écriture graphique, en prenant comme éléments charnières la mémoire, l'efficacité et la singularité ?

En posant cette question, nous avons, par analogie, établi une possible analogie entre *kata* et création artistique. À travers notre recherche nous sommes parti à la découverte de ces analogies et avons essayé d'en tirer des conclusions pertinentes au niveau de notre création artistique.

Tout d'abord, il nous a fallu établir une conception claire du *kata*. Alors, plus qu'une pratique corporelle, le *kata* a été pensé comme moyen d'autoformation qui propose tout autant une méthode de création qu'une esthétique. Afin d'appliquer cette méthode et cette esthétique à notre production artistique, il nous a fallu développer, à travers la mémoire du *kata*, une sensibilité. Le *kata* est ainsi devenu un moyen de mieux comprendre ce qui se passe à l'intérieur de nous-même. Par la suite, il s'agissait de rendre cette sensibilité efficace en nous laissant guider par elle, tout en accordant une place à la singularité dans notre façon de faire. Telle est devenue notre base de création. Mais la méthode d'apprentissage et la sensibilité du *kata* sont-elles réellement applicables à la création artistique?

L'expérience artistique, le faire, nous a montré que le rapprochement de ces deux domaines pouvait s'avérer fructueux. Le processus de création tournait primordialement autour de l'écriture, qui se définit alors à son tour par les trois notions principales, la mémoire, l'efficacité et la singularité. Mais avant de pouvoir définir l'écriture à travers ces trois notions, il nous a fallu effectuer une transposition

de langages et de pratiques à partir des traits observés dans le *kata*. Certes, les éléments de transposition sont nombreux. Les éléments sont apparus à partir de notre propre expérience. Les éléments transposés trouvent un nouveau sens au sein de notre production artistique car dans le cadre d'une transposition, il nous a fallu transcender toute actualisation générale du *kata* et rendre cette expérience singulière. C'est la raison pour laquelle, les éléments retenus du *kata* n'étaient ni exclusifs ni fixes. L'esthétique et la méthode de création étaient en devenir et donc ouvertes aux éventuelles transformations exigées par le processus de création. Nous parlons, ici, surtout des transformations intérieures de l'artiste. Nos points de vue ont changé, les techniques se sont adaptées, la voie sur laquelle nous nous avançons a pu prendre une autre direction. Le processus de création (et de recherche) n'est donc pas continuation mais au contraire, reprise d'une singularité. Dans notre production artistique, nous avons donc essayé de reconnaître, de dévoiler et de développer toutes les possibilités offertes par la voie sur laquelle nous avançons.

À travers la deuxième partie de la thèse, nous avons pu conclure que l'écriture dans sa graphie est liée à l'identité du sujet scripteur, à sa mémoire corporelle individuelle et à sa singularité. Nous avons alors situé l'écriture à la fois du côté de l'expression corporelle tout autant que du côté de l'expression graphique. À part la mémoire et la singularité, une autre notion est venue s'ajouter à la définition d'écriture. Il s'agit de l'efficacité. L'efficacité, nous l'avons vu, découle surtout d'une éducation du mental ; le corps et l'esprit doivent être unis. L'efficacité vient en quelque sorte incarner les deux autres notions, elle leur donne chair, en posant la question du corps, car l'efficacité consiste à harmoniser, guider et contrôler le corps, l'esprit et, par conséquent, la mémoire et la singularité. L'efficacité nous apprend à reconnaître et à saisir le moment opportun et à effectuer le geste décisif. Il n'est pas nécessaire de trop en faire mais de faire ce qu'il faut dans une situation donnée pour obtenir l'efficacité.

Ce moment opportun contracte des instants successifs indépendants et constitue par là le présent vécu. Et c'est dans ce présent que le temps se déploie, que la mémoire se manifeste. C'est à ce moment qu'appartiennent et le passé et le futur : le passé par ce que nous retenons et le futur par ce que nous anticipons. Et nous avons constaté qu'ainsi tout *kata* et toute œuvre portent en eux le passé, le présent et le futur.

Le but de la présente thèse était la transposition d'un langage issu du *kata* vers une production artistique singulière. Le langage, avons nous conclu, est, dans le présent contexte, réalisation et non représentation. Une réalisation qui s'exprime sous forme d'écriture. Cette écriture s'est traduite dans notre production par les traces de progression de la créativité, comme la présence de rythmes ou d'éléments évolutifs dans l'œuvre qui évoquent et témoignent de notre processus expérimental de création, en commençant par la méditation, passant par la technique et la volonté pour en arriver finalement à l'émergence de l'image. Ces éléments témoins incarnent selon nous, le processus créatif idéal.

Nous avons également pensé l'image dans son mode d'apparition tout en réfléchissant sur les mécanismes grâce auxquels les images sont perçues et lues. Un point essentiel de l'expérience du *kata* résidait dans la « transmission de l'esprit ». Cet esprit est celui qui habite l'artiste et devrait par conséquent habiter l'œuvre. Nous considérons nos œuvres graphiques finalement comme support de transmission, le réceptacle d'une expérience vécue et vérifiable, dans la mesure où autrui peut l'actualiser et la revivre. Dans notre cas, l'écriture est le véhicule de notre pensée et/ou de nos sentiments. C'est la raison pour laquelle nous tenions à définir l'écriture comme étant, en fin de compte, singulière.

Nous concluons que le processus de création est à considérer comme une mise en situation permettant l'émergence, l'apparition, la manifestation de l'œuvre. Il s'agit d'un processus de révélation. Face à une expérience en constante mutation, il faut

essayer de saisir l'essentiel, de rendre visible l'invisible, créer des images pour rendre l'indicible, transposer un corpus abstrait en une manifestation concrète. Notre intention de création s'avère, finalement, et dans tous les cas, donner forme aux sons du cœur !

Le territoire exploré à la frontière, et sur la bordure qui sépare et unit à la fois *kata* et écriture a découvert ses sonorités particulières, ses lumières et ses ombres, ses infinies graphies, ses méandres et ses filets où des gestes se sont déployés et arrêtés, fixés par l'inscription, infiniment répétable, incessamment reconduite par le fil du temps, par la couture et la suture de toute ligne déchirée entre deux parois, deux mondes. Entre la mémoire et l'imagination, entre l'arrière et l'avant d'une projection ancrée (encrée), enracinement et élan à la fois : corps *est* graphie !¹

¹ Puisque nous n'aurions pu trouver des mots plus justes, nous souhaitons citer, en guise de conclusion, notre directrice de recherche, Madame Françoise LeGris.

LEXIQUE¹

Action. *Wei wu wei* « action sans action », « agir sans agir », expression paradoxale qui signifie « faire sans faire », « agir sans avoir d'activité propre ». L'expression entend « laisser faire au gré de la nature qui agit par elle-même » mais elle porte également sur ce que l'homme doit faire, c'est-à-dire rester tranquille, serein et conforme à lui-même, comme le miroir ou l'eau calme. L'action vient du Tao. L'action se laisse porter par le courant et épouse le naturel.

Allusivité. Principe qui consiste à susciter la participation active du spectateur en suggérant au lieu de montrer. Le spectateur doit alors faire appel à son imagination et à sa mémoire pour interpréter une œuvre ou pour revivre intérieurement une expérience singulière.

Budô. *Litt.* « voie des arts martiaux ». Désigne l'ensemble des arts de combat traditionnels japonais.

Cœur. Difficile de distinguer cœur et esprit dans la philosophie orientale. Ensemble, le cœur et l'esprit forment le siège de la conscience, des émotions et de l'intellect. Ce siège est point de contact entre l'homme et le monde et élément essentiel de la faculté de ressentir, mais aussi de penser ce qui est ressenti. L'être humain est un tout dans lequel cœur et esprit sont indissociables.

Dôjô. *Litt.* « lieu où on trouve la voie ». Nom donné aux salles d'entraînement.

Écriture. Dans la pensée orientale, la notion d'écriture est toujours pensée en lien avec les notions de discipline, méthode, procédé et technique sous forme de livre ou de document. Nous pensons donc : « écrire + règle, loi, norme ». Dans le cadre de la présente thèse nous parlons indépendamment d'écriture corporelle et d'écriture graphique en la définissant grâce aux notions de mémoire, d'efficacité et de singularité.

Esprit. Force qui anime le « sensible ».

Inspiration. Du ressort de la puissance spirituelle, l'inspiration est subite ou une intuition, mais aussi l'occasion ou la chance.

Intention. *Yi zai bi xian* « L'intention précède l'exécution ». Cette théorie insiste sur le fait que l'activité artistique est le résultat non d'une technique mais, mais d'un état du cœur-esprit. L'œuvre doit être conçue dans le cœur avant d'être exécutée par la main. Cela ne veut pas dire que l'artiste ne laisse aucun imprévu entrer dans

la réalisation de son œuvre, mais que la préparation psychologique est telle que l'outil, par l'intermédiaire de la main, est capable de transcrire le moindre mouvement du cœur-esprit, tel un sismographe. En chinois, l'étymologie du mot « intention » est le son du cœur. Dans la création artistique, l'intention est ce qui permet la rencontre entre le cœur-esprit et l'artiste.

Kata. *Litt. « forme » ou « moule ». Séquence composée de gestes formalisés et codifiés utilisée dans la transmission et pratique des arts martiaux japonais, sous-tendue par la recherche du Tao.*

Ki (Qi). *« Souffle, énergie vitale ». Son étymologie est « vapeur, exhalaison », « vapeurs qui forment des nuages ». Tous les existants sont constitués de ki condensés. Les ki peuvent être positifs ou négatifs, bons ou mauvais. Dans la théorie picturale et calligraphique, le ki implique un tracé vigoureux ou un élan dynamique dans une composition.*

Kimé. *Litt. « décision ultime ». Désigne la réalisation d'un geste, parfaite du point de vue formel, et portant la force à sa limite.*

Ma. *Litt. « distance », « intervalle ». Ce terme exprime en même temps l'idée d'intervalle ou de distance, et celle d'un rapprochement ou d'un éloignement. Il inclut ainsi la notion de mouvement. Se réfère d'abord à l'espace architectural et environnemental. Puis, par extension à tout intervalle entre l'être et les choses ainsi qu'entre les êtres.*

Naturel. *Litt. « ce qui se fait de soi-même », « être ainsi » ; non au sens de ce qui est en soi, mais de ce qui advient sans cause ni raison. Le naturel est un aspect du Tao. Selon la pensée orientale, le naturel est le critère supérieur artistique (technique) et esthétique (plastique) de la création picturale et calligraphique, qui s'applique tant aux artistes qu'aux œuvres.*

Nô. *Forme très ancienne de théâtre japonais.*

Okinawa. *Île où se sont développées les techniques de combat à main nue qui sont à l'origine du karaté.*

Tao (Dao, Dô). *Litt. « voie », « chemin ». Ce terme a pour sens premier « cheminer, marcher », « cheminement, démarche ». Etymologiquement il est composé de l'élément de la tête et du radical de la marche. Il désigne un mouvement insaisissable de la vie, le principe universel inaccessible à la connaissance rationnelle ou à l'esprit discursif, mais manifesté dans le devenir naturel des « dix mille existants » (tous les êtres et tous les phénomènes perceptibles entre terre et*

ciel). Le Tao s'appréhende par une expérience qui ne peut être ni exprimée ni transmise par les mots.

Transmission. En parlant de transmission nous parlons de la transmission de l'esprit, principe essentiel de l'art chinois, portant sur la dimension spirituelle à laquelle convie l'œuvre. L'objectif principal de l'art n'est plus la belle représentation d'une chose mais la transmission de génération en génération de la qualité spirituelle d'une expérience, revécue par chaque artiste, quels que soient la forme artistique ou le style.

Zazen. Forme de bouddhisme développée en Chine puis au Japon, basée sur les principes du zen, dans laquelle on pratique la méditation assise sans objet.

Zen (Zhen). « Vérité », « vrai, sincère, authentique ». *Vrai et profond silence. Zen s'oppose à la fausseté, mais surtout à l'artifice.* En peinture la tradition lettrée distingue vérité et ressemblance formelle sans les opposer : la vérité picturale se trouve en germe dans l'apparence. Cette dernière donne accès à la vérité à la condition que l'esprit soit transmis par l'artiste à travers le tracé.

¹ Les définitions en italique s'appuient sur les théories de Kenji Tokitsu. La signification ainsi donnée aux termes est valide pour la présente thèse. En ce qui concerne certains exemples, nous nous permettons d'élargir cette signification afin de répondre aux besoins de la thèse.

BIBLIOGRAPHIE

Phénoménologie

BARBARAS Renaud, *Le désir et la distance, Introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie Philosophique J. VRIN, France, 1999.

DEYDIER-BASTIDE Michel, *Traité de Psychologie traditionnelle chinoise*, Éditions DésIris, France, 2005.

GAILLARD Jacques, *Expérience sensorielle et apprentissage, Approche psychophénoménologique*, L'Harmattan, France, 2004.

MALDINEY Henri, *Regard, Parole, Espace*, Éditions l'âge d'homme, Lausanne, Suisse, 1999.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, France, 1945.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Éditions Verdier, France, 1996.

RICHIR Marc et TASSIN Étienne, *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, Éditions Millon, Grenoble, Suisse, 1992.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens*, Éditions Millon, Grenoble, Suisse, 1989.

Sémiologie

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Flammarion, Paris, France, 1991.

LUPIEN Jocelyne, *L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Etude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XXe siècle*, Thèse présentée comme exigence partielle du Doctorat en Sémiologie, Montréal, Canada, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Éditions Gallimard, France, 1960.

PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe, assemblés, traduits et annotés par Gérard Deledalle*, Éditions du Seuil, Paris, France, 1978.

Mémoire

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Presses Universitaires France, Paris, France, 1970.

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1934.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1968.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1968.

Arts plastiques

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre*, Éditions du Seuil, Paris, France, 1980.

CHENG François, *Souffle-Esprit*, Éditions du Seuil, Paris, France, 1989.

CHENG François, *L'espace du rêve*, Phébus, Paris, France, 1981.

CHENG François, *Vide et plein*, Éditions du Seuil, Paris, France, 1979.

CHENG François, *Toute beauté est singulière, Peintres chinois de la Voie excentrique*, Phébus, France, 2004.

DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, France, 1972.

DIDIER Béatrice (sous la direction de), *Corps écrit, L'ébauche*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1989.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image*, Éditions de minuit, France, 2005.

ESCANDE Yolaine et SERS Philippe, *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, France, 2003.

FINTZ Claude, *Henri Michaux « homme-bombe », L'œuvre du corps: théorie et pratique*, Éditions ELLUG, Grenoble, Suisse, 2004.

- FREMON Jean, *Degottex*, Éditions du Regard, Paris, France, 1986.
- HALPERN Anne-Elisabeth et MIHAÏLOVICH-DICKMANN Véra, *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Éditions Findakly, France, 1996.
- HU-STERK Florence, *La beauté autrement, Introduction à l'esthétique chinoise*, Éditions You-Feng, Paris, France, 2004.
- JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, France, 2003.
- JULLIEN François, *Le Nu impossible*, Éditions du Seuil, Paris, France, 2000.
- JULLIEN François, *Conférence sur l'efficacité*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 2005.
- JULLIEN François, *Traité de l'efficacité*, Grasset, France, 2002.
- JULLIEN François, *Le détour et l'accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset, France, 1995.
- JULLIEN François, *La propension des choses, Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Éditions du Seuil, France, 1989.
- JULLIEN François, *La chaîne et la trame, Du canonique, de l'imaginaire et de l'ordre du texte en Chine*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 2003.
- KAHLO Frida, *The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait*, Éditions H. N. Abrams, New York, E-U, 1995.
- MAULPOIX Jean-Michel, LUSSY Florence (de), (sous la direction de), *Michaux Henri, Peindre, composer, écrire*, Éditions Gallimard, France 1999.
- MÈREDIEU Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Éditions Larousse, France, 2004.
- MICHAUX Henri, *Émergences-Résurgences*, Albert Skira Éditeur, Genève, Suisse, 1972.
- ROWELL Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Klincksiek, Paris, France, 1972.
- RUOXU Guo, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, La lettre volée, Bruxelles, Belgique, 1994.

VALERY Paul, *Degas Danse Dessin*, Éditions Gallimard, France, 1963.

Arts martiaux

CHAMPCLAUX Christophe, *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma, de Tokyo à Hong Kong*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, France, 2000.

MINH-HO Kim, *L'origine et le développement des arts martiaux, pour une anthropologie des techniques du corps*, L'Harmattan, Paris, France, 1999.

ORTEGA Jean-Noël, *Avec les mains nues, L'esprit et le geste dans les arts martiaux*, Éditions Albin Michel, Paris, France, 1988.

PALMA Albert, *Geïdô, la voie des arts du samouraï à l'artiste martial*, Éditions Albin Michel, Paris, France, 2001.

TOKITSU Kenji, *Histoire du Karate-Do*, Éditions SEM, Paris, France, 1993.

TOKITSU Kenji, *La voie du Karaté, Pour une théorie des arts martiaux japonais*, Éditions du Seuil, France, 1993.

TOKITSU Kenji, *Budô, Le ki et le sens du combat*, Éditions DésIris, France, 2000.

TOKITSU Kenji, *Les Katas*, Éditions DésIris, France, 2002.

Corps et arts performatifs

ANDRE-CARRAZ Danièle, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Éditions saint-germain-des-prés, Paris, France, 1973.

ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Éditions Gallimard, France, 1981.

ARDENNE Paul, *L'image Corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du regard, Paris, France, 2001.

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes, Tome IV*, Éditions Gallimard, France, 1964.

BORIE Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Éditions Gallimard, Paris, France, 1989.

DIDIER Béatrice (sous la direction de), *Corps écrits, Le sacré et les formes*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1982.

FRANKO Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Éditions Kargo & L'Eclat, Paris, France, 2005.

LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Éditions Actes Sud, Arles, France, 1994.

LEVÊQUE Jean-Jacques, *Artaud*, Éditions Henri Veyrier, Paris, France, 1985.

LE BRETON David, *L'Adieu au corps*, Éditions Métailié, Paris, France, 1999.

LIFAR Serge, *Traité de chorégraphie*, Bordas, France, 1952.

MATHIS Paul, *Le corps et l'écrit*, Éditions Aubier Montaigne, Paris, France, 1981.

MONIQUE Karine, *De l'idéogramme au corps : Parcours d'une fragmentation du corps de l'acteur dans le théâtre japonais*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, Montréal, Canada, 2001.

MÈREDIEU Florence (de), *Antonin Artaud, les couilles de l'Ange*, Éditions Blusson, France, 1992.

PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Antonin Artaud I, modernités d'Antonin Artaud*, Lettres modernes Minard, Paris, France, 2000.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris, France, 1995.

SCHILDER Paul, *L'image du corps*, Gallimard, Paris, France, 1980.

Art et Sport

BARTHES Roland, *Le sport et les hommes*, Les presses de l'université de Montréal, Montréal, Canada, 2004.

LE BRETON David, *Passions du risque*, Métailié, Paris, France, 1999.

ONFRAY Michel, *La sculpture de soi, la morale esthétique*, Grasset, Paris, France, 1993.

HUITOREL Jean-Marc, *La beauté du geste, l'art contemporain et le sport*, Éditions du Regard, Paris, France, 2005.

Écriture

CHRISTIN Anne Marie, *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*, Éditions Flammarion, France, 2001.

LAFONT Robert (sous la direction de), *Anthropologie de l'écriture*, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, Paris, France, 1984.

MURAT Michel, *Le coup de dés de Mallarmé : Un recommencement de la poésie*, Edition Belin, France, 2005.

Sons

CAGE John, *Silence, Discours et écrits*, Éditions Denoël, France, 2004.

CHARLES Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, France, 2001.

DUFRENNE Mikel, *L'œil et l'oreille*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, Canada, 1987.